CUPRINS

STUDII

DOUĂ IPOSTAZE ALE POSTMODERNISMULUI 3
ADRIAN IORGULESCU

LA PHÉNOMÉNOLOGIE MUSICALE, UNE EXPRESSION DE LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE (I) 12
TUDOR MISDOLEA

LOGICA LUMILOR POSIBILE (XI). MODELE STRUCTURALE 30
NICOLAE BRÂNDUȘ

GYÖRGY LIGETI ŞI BALADA *MIORIŢA* 36
CONSTANTIN-TUFAN STAN

INTERDEPENDENŢE STRUCTURALE ŞI STILISTICE ÎNTRE FOLCLORUL ROMÂNESC ŞI MUZICA BIZANTINĂ, ÎN *PRELUDIUL LA UNISON* DE GEORGE ENESCU 41
STROE-VLAD GHEORGHIŢĂ

ROLUL MUZICII SACRE ÎN TRANSFORMAREA SOCIETĂŢII 51
CRISTIAN CARAMAN

WORLD MUSIC

MUZICA ARABO-ANDALUZĂ (II) 84
CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAŞ

ISTORIOGRAFIE

MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ŞI DOCUMENTE (XIX)
FONDUL DIMITRIE CUCLIN 103
VIOREL COSMA

PRIMA EDIȚIE A ZILEI "GEORGE ENESCU" LA LUGOJ 122
CONSTANTIN TUFAN STAN

BIZANTINOLOGIE

UN VALOROS ŞI INEDIT FOND DE MANUSCRISE MUZICALE DE LA MĂNĂSTIREA SINAIA 128
VASILE VASILE

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

STUDIES

TWO HYPOSTASES OF POSTMODERNISM 3
ADRIAN IORGULESCU

LA PHÉNOMÉNOLOGIE MUSICALE, UNE EXPRESSION DE LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE (I) 12
TUDOR MISDOLEA

THE LOGIC OF POSSIBLE WORLDS (XI). STRUCTURAL MODELS 30
NICOLAE BRÂNDUȘ

GYÖRGY LIGETI AND THE BALAD *MIORIŢA* 36
CONSTANTIN-TUFAN STAN

STRUCTURAL AND STYLISTIC CONNECTIONS BETWEEN ROMANIAN FOLKLORE AND BYZANTINE MUSIC, IN GEORGE ENESCU'S *PRELUDE A L'UNISON* 41
STROE-VLAD GHEORGHIŢĂ

THE ROLE OF SACRED MUSIC IN THE TRANSFORMATION OF SOCIETY 51
CRISTIAN CARAMAN

WORLD MUSIC

ARABIC-ANDALUSIAN MUSIC (II) 84
CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAŞ

HISTORIOGRAPHY

ROMANIAN MUSICIANS IN TEXTS & DOCUMENTS (XIX)
THE DIMITRIE CUCLIN ARCHIVES 103
VIOREL COSMA

THE FIRST EDITION OF "GEORGE ENESCU" DAY IN LUGOJ 122
CONSTANTIN TUFAN STAN

BYZANTINOLOGY

A VALUABLE AND UNKNOWN FUND OF MUSICAL MANUSCRIPTS AT SINAIA MONASTERY 128
VASILE VASILE

https://biblioteca-digitala.ro

Studii

Două ipostaze ale postmodernismului

Adrian IORGULESCU

Se vorbeşte mult, uneori până la saturaţie, în ultimii douăzeci de ani cu deosebire, despre *postmodernism*, în accepția mea, în contexte nu tocmai pertinente. Întâi de toate este considerat un curent, deși postmodernismul nu este așa ceva. Obișnuit, se face asimilarea sa „*per a contrario*” cu *modernismul*. Dar nici modernismul nu este un curent. Prin modernism înţelegem o mentalitate, o atitudine, un mod de reflecție asupra realităţii estetice – şi nu numai estetice, dovedind anumite preferinţe în materie de gust, de ideal estetic, care nu au, în fond, vreo legătură cauzală, nici formală explicită cu un curent artistic, în accepția comună a denumirii.

Dacă o luăm etimologic și istoric, moderni erau în Antichitate reprezentanții orientării eleniste față de cei ai orientării elene. După cum, mai târziu, în mersul muzicii, fiii lui Bach se considerau moderni faţă de tatăl lor (pe care îl gratulau cu apelativul „perucă bătrână”), şi contrapuneau „noul stil” clasic, cu „vechiul stil” baroc. Distincția „stil modern” versus „stil vechi”, (*art nouveau contre art ancien* – cum spuneau francezii), evocă pe de o parte complementaritatea, iar pe de altă parte, disocierea relativă dintre cuceririle unui prezent şi ale unui trecut în genere apropiat. Fiindcă, de pildă, modernii Clasicismului în literatură nu se raportau la literatura Evului Mediu, ci la fenomene beletrisitce aparţinătoare Renaşterii sau Barocului. De aceea, într-un sens extins, termenul de „modern” sau „modernism” defineşte anumite opţiuni apropiate, vecine cronologic, legate de reflecţii asupra actului artistic, estetic,

https://biblioteca-digitala.ro

filozofic, social, moral. Concordant, la rându-i, contemporanul nostru vădește alte valori, preferinţe, opţiuni *vis-à-vis* de predecesorii săi de acum 30 de ani, sau chiar mai puţin.

*

Termenul de „postmodernitate”, de „neomodernitate” implică enorm de multe lucruri și fațete, sub cupola sa intrând tendinţe, direcţii, modalități de expresie extrem de diverse, adesea ireconciliabile în interiorul unei perioade de timp. *Grosso modo*, în artă noțiunea se foloseşte aproximativ din anii ’80 încoace. Nu întâmplător, atunci sesizăm o falie masivă în domeniul culturii, comparativ cu intervalul deceniilor 5-8 ai secolului trecut. Destul de tranşant şi din acest motiv lipsit de nuanţe și subtilități, se consideră postmodernismul (neomodernismul), un fel de replică la cele petrecute anterior.

Evoluțiile muzicale din anii amintiți, sunt adesea puse generic sub umbrela *avangardismului*, cu tot ce presupune acesta, de la serialismul integral la creația stocastică, spectrală, acusmatică sau efectologică, până la cea aleatorică, minimală, repetitivă şi alte varietăți consacrate. Simptomatică rămâne această aspirație, chiar obstinație a compozitorilor din epocă, de a împrospăta cât mai rapid elementele de bază ale discursului muzical. Atât de alert este procesul încât, deja la nivelul unui deceniu apar modificări tranșante în plan sintactic, morfologic, expresiv, în planul tipurilor de apelare la arhetipuri sau la anumite paradigme sonore. Astfel că, paradoxal, asistăm uneori la coexistenţa unor direcţii opozabile. Un singur exemplu: muzica stocastică, cu aleatorismul total. De la organizarea fiecărui sunet, fiecărui parametru, la organizare zero. Într-adevăr, ciudată această simultaneitate dizarmonică. Gândiţi-vă ce înseamnă ea, dacă o raportăm ca factor de schimbare a limbajului, a manierelor, a tehnicilor specifice la Renaştere, la Baroc , la Clasicism. Serialismul durează cam 20-25 de ani, după care ne confruntăm cu direcții în succesiune ce introduc în percepţia ascultătorilor, a publicului, o enormă dificultate de a „digera” inovațiile.

Deschid o paranteză și intru apoi în problematica anvizajată. În orice operă – şi asta e o lege fundamentală ce

https://biblioteca-digitala.ro

definește obiectul artistic, indiferent de natura lui, (plastică, arhitecturală, coregrafică, cinematografică, literară, muzicală) – trebuie păstrat un echilibru între cantitatea de necunoscut, respectiv de originalitate şi cantitatea de informații cunoscute, deţinute de un receptor ori de o sumă de receptori. Așa numitele elementele de „recuzită” pe care le-a asimilat, le-a filtrat, și le poate procesa. În răstimpul dintre 1920 – 1980, am fost martori la o transformare fără precedent a limbajelor, atât de rapidă și de dramatică încât inovația a ajuns să prevaleze absolut suveran asupra tradiției. De aceea, ascultătorul s-a trezit într-o situaţie de neînţelegere cronică a substanţei transmisului, atât în privinţa mijloacelor, a configurațiilor, cât mai ales, în privinţa conotaţiei operei fonice.

Distingem autori care au schimbat maniera de creație o dată la 5-10 ani. Alții au postulat că fiecare lucrare trebuie să propună o schimbare fundamentală de „macaz”. De aceea au inventat fel de fel de sisteme de notare și de legende, care să permită lectura și interpretarea unor texte și intenții inedite.

Teoretic în artă, nu descoperim nici originalitate absolută nici redundanţă absolută. Se pune „non stop” chestiunea stabilirii unui echilibru fragil între cele două componente. Ori, muzica perioadei relatate generează experienţe ce au dus – o spun cu regret – într-un mod mai mult sau mai puţin conştient, la depărtarea publicului de sala de concert. La abandonul unei relații. S-au pus permanent în faţa melomanului baremuri de natură comunicaţională inaccesibile. Astfel s-a produs blocajul, irelevanța, schisma nedorită dintre compozitor și ascultător, nemanifestată vreodată atât de abrupt pe parcursul existenței artei sonore.

Firesc, deși anormal, înclinațiile publicului actual se îndreaptă spre epocile „revolute” din istoria Euterpei, preferinţele sale – în funcție de repere – ghidându-se spre creația neoclasică, clasică sau romantică. Formulele recente sunt încă greu accesibile. Înţelegând fundătura, unii artiști au încercat gesturi reparatorii, care să inducă o apropiere de rigorile și capacitățile de „tolerare” ale beneficiarilor. După părerea mea, în mare măsură, ceea ce încearcă

https://biblioteca-digitala.ro

postmodernismul ţine de această intenție de redobândire a unui contact susținut și extins între autor și destinatar, prin operă.

*

Identific, pornind de la aceste considerente-cadru, două dimensiuni ale postmodernismului. Una pe care aș considera-o ratată și alta care – virtual – s-ar putea dovedi salutară. Evident, m-am oprit până acum la fenomene proprii perimetrului sonor, dar aspectele pe care le voi expune pe scurt, se referă și afectează toate sectoarele artei. Postmodernismul nu oglindește un demers izolat ori parțial, ci reprezintă o orientare la care au aderat artişti, esteticieni, filozofi, critici, interpreți, acoperind întregul fenomen cultural al zilelor noastre. Focalizez două linii de evoluţie, şi anume, una negativă, alta pozitivă. Voi evoca unele consecinţele ale acestei dualităţi din unghiul praxisului muzical.

Există o zonă a postmodernismului (post-avangardei cum o denumesc unii), ce posedă un caracter prioritar echivoc, neconvenţional. El excede modalităţile de exprimare tradiţionale şi își propune să dinamiteze orice cutumă, orice mod mai mult sau mai puțin obișnuit de făurire. Apologeții acestei direcţii sunt preponderent diletanţi, oameni fără vreun contact real cu fenomenul acustic contemporan, fără cunoștințele aferente necesare. Sunt persoane, per ansamblu, ce nutresc impresia că a scrie literatură, muzică, a picta, a dansa sunt operaţiuni generate doar din instinct, din plăcere, din satisfacţie imediată. Astfel că, oricine poate să producă un obiect cu pretenție artistică. Oricine se joacă la un computer fără habar de note și principii elementare, preluând nişte secvențe preexistente, a apt să nască o piesă sonică.

Orice neofit care se consideră balerin e apt să producă, acasă sau pe o scenă, o improvizaţie de mișcare corporală. Rezultatul după caz, poate fi unul comic, tragic-comic, penibil, etc. Dumnezeu știe… Întâmplător, spontaneitatea pură naşte sporadic și rezultate simpatice. Dar expedientele acestea nu provin dintr-o articulare logică, din punerea în pagină a unei realităţi prestabilite. Ele nu se fondează pe un concept, pe o strategie, nu au o intenționalitate clară de construcţie, necum o

https://biblioteca-digitala.ro

idee forță în sfera conţinutului. Atari înfiripări sunt frecvent puse în „cârca” acestui postmodernism.

Deasemenea, constatăm abolirea criteriilor de edificare și de evaluare. Practic se deduce – implicit, explicit – că tot ce fiinţează pe piaţă e obiect estetic. Nu se apelează la modele de estimare. Nu se agreează scări, nici grile axiologice. Nu interesează dacă rezultatul place. Nu interesează reacţia publicului, a criticii, ori sunt neglijabile. Aruncarea „peste bord” atât a așa-zisului „balast” (tehnici și tehnologii creative, modalități expresive), cât și a ierarhiilor, a selecțiilor, duce la această harababură generalizată, unde oricine, indiferent de știință și talent, poate fi creator și unde orice produs poate fi consumat (îngurgitat) „la grămadă”.

Dincolo de faptul că se ignoră intenționat implementarea unui concept într-o configurație, într-un material oarecare, mă deranjează că se neagă până și dreptul criticului sau al melomanului de a avea o opinie.

În fine, totul pare acceptabil, permis, posibil. Se exclud ierarhiile, constrângerile, evaluările, apartenențele. Permisivitatea, relativismul tutelează, acaparează, determină. Din păcate, această abordare primează și proliferează în anumite medii, după anii ’80. Desigur, nu trebuie luat nimănui dreptul exprimării. Dar, din momentul în care asemenea demersuri ies din „ringul” personal și plonjează în spaţiul public, avem o problemă. De ce? Păi, dacă mă joc la mine pe computer cu sunete prefabricate, cânt în baie și dansez, sau sculptez cu bucăți de mămăligă în bucătărie și, eventual, rezultatul îl arăt unui prieten e una, iar dacă îl scot pentru uz extern, îl expun, îl prezint spre delectarea unor receptori, e alta.

Mai mult, într-o societate supramediatizată cum este societatea noastră, atari confecționări pot fi preluate şi transmise către milioane de oameni. Indirect, se induce maselor percepția falsă, că au de-a face cu reușite. De aici trauma recunoscută a prostului gust planetar. Ceea ce definește acest tronson de preocupare este exact căderea pe panta lucrului neprofesional, adesea jenant și neplăcut sub aspectul fizionomiei. Prin reproducere, prin multiplicare, consumatorii

https://biblioteca-digitala.ro

ajung să creadă că de fapt, în acest malaxor se găsește etalonul, valoarea, că asta e calea de urmat.

Am scris mai multe articole, despre *manelizarea culturii*. Se știe, maneaua este o specie indigen-orientală şi probabil pentru occidentali extensia terminologică respectivă nu-i relevantă. Pentru noi cei de acasă, din vadul autohton în care supravieţuim, este. Manelizarea incumbă dominația derizoriului, a îndoielnicului, a zegrasului artistic, în faţa cărora unii contemplatori se înclină, se extaziază. Nu fac trimitere aplicată la manelizarea domeniului sonor, pe care o depistăm zilnic, ci la manelizarea integrală petrecută la nivel intelectual, politic, social, la nivelul interrelaționării uzuale dintre persoane. Asistăm la căderea în insignifiant, în grotesc, în vulgar, în hilar, pe arii dintre cele mai diverse.

Am invocat maneaua și succesul său fulminant la români. Includ în aceeași matrice atracția telenovelelor, a filmelor pornografice, a bricolajelor artizanale întâlnite la toate colţurile, a tapiseriilor cu *Răpirea din Serai*, a veșmintelor și podoabelor din plastic etc. Nu semnalez alcătuiri izolate, într-un sector sau registru al artei, ci exemplific un fenomen amplu, promovat abuziv, de unde decurge gravitatea situației.

Revenind într-o sferă mai salubră; în definitiv, postmodernismul (neomodernismul) nu se separă de modernism prin metode, cât prin felul cum sunt ele folosite, articulate, puse în lumină. Cunosc numeroase opere denumite postmoderne, sau pe care autorii lor le apreciază așa, unde se utilizează procedee „deja vu” luate din creația avangardei, a modernismului – de la colaje, pastișe, improvizații, teatru instrumental, până la soluții – etalon, caracteristice altor perioade, denumite generic „retro”.

Comparativ cu modernul, antimodernul sau, mă rog, postmodernul pledează pentru dezagregare, disoluție. Ținta lui nu este de a construi, ci de a demola. De a renunţa la congruență, de a dinamita demersul edificant, de a nu investi inteligență, sensibilitate, ingeniozitate. Deci, pe când antecesorii se străduiau să pună constituienții în ordine, până la stadiul sunetului, acum acțiunea se îndreaptă tocmai pe fracționare, pe descompunere, pe hazard, pe o căutată ambiguitate.

https://biblioteca-digitala.ro

Sumar, aş integra perspectiva semnalată în globalism, în eclectism, în omogenizare și omogenitate, în conjuncturalism şi, reiterez, într-o regretabilă absenţă a efortului structurant. Speciile cultivate predilect sunt cele ale divertismentului, ale happeningului. Tipul de artă evocat se adresează unui public needucat, lipsit de pretenţii, de sensibilităţi, descumpănit, buimăcit, văduvit de repere, de judecăți valabile și selective. Într-un cuvânt, lobotomizat. Nu anatemizez audienţa pentru ignoranță. De vină e şcoala, familia, anturajul, și cu precădere massmedia (televiziunea, radio-ul, internetul ș.a.m.d). Avem colectivități placide, descumpănite, lipsite de ataşamente şi păreri, supuse continuu unui bombardament de senzaţii, de impresii adresate precumpănitor dominantei instinctive, emoţionale, niciodată celei superioare, mentale, nicidecum celei spirituale. Am zăbovit asupra acestor caracteristici ale neomodernismului, întrucât ele definesc și conturează elocvent spaţiul contemporan. Reflectă totodată cu acuratețe deruta, nonfundamentarea, apatia artiştilor, interpreţilor, receptorilor, organizatorilor de spectacole, producătorilor, difuzorilor, cu toții implicați în același joc, în acelaşi sistem inter-corelat.

*

Identificam anterior o ipostază a postmodernismului nu neapărat pozitivă, nici salvatoare, dar care poate antrena, în anumite circumstanțe, efecte benefice. Ea propune recondiționarea, reactivarea, redimensionarea unor direcții, a unor (re)fluxuri de interes. Se încearcă, de pildă, o anumită legătură între trecutul artei noastre şi prezentul ei, sau abordarea unor căi artizanale cvasi-abandonate, la modă odinioară, şi care nu s-au dovedit epuizate. Descoperim în anumite lucrări recente, bineînțeles, din sfera creației serioase, o nostalgie a consistenţei pierdute, tentativa de punere a unor elemente tradiționale în contexte inedite. Se degajă intenția revalorificării unor metode, cu scopul de a le filtra și a le distribui în circuite inedite, în perspective apte să declanșeze noi dimensiuni emoționale.

https://biblioteca-digitala.ro

Concret, se apelează la varii adaptări, intercorelări, amalgamări, modelări alternative ale unor paradigme. Se recurge la citate, la inserții tematice, la parafraze, la întrebuințarea pe scară largă a polistilismului (la stadiul de parte, ori de secțiuni ale opusului), a metastilismului, a sincretismului. Se fructifică astfel, pe acest din urmă palier, anumite schimburi și deplasări tehnice, energetice și indentitare între muzică şi dans, muzică și film, muzică și literatură, muzică și plastică și așa mai de parte. Aş completa cu întoarcerea necomplexată la practici și la maniere cumva parcurse, ştiute, acumulate. Nu cred personal, că bagajul de experienţe, hai să-l numim – după caz – neoclasic, neoromantic, serial, al muzicii repetitive, al muzicii aleatorice, până la un punct, sau al muzicii spectrale este depășit. Provocarea este cum să pui aceste surse și resurse într-o stare de conjuncţie, de sinergie, cum să le faci să devină compatibile și vitale sub raportul mesajului. Cum le relaționezi, cum le potențezi. Cum combini estetic și aplicativ principiul variaţiei, cu cel al repetitivității sau al ciclicității, continuitatea cu discontinuitatea, unitatea cu diversitatea, întregul cu partea. În esență, cum obții coerența și îndeosebi, atracțiozitatea.

Muzica parcurge în zilele noastre un proces de recablare și de recalibrare la propria-i esență și putere de trasmisie; de recuperare a unor trasee și funcții încă posedând un potențial de utilizare. Asta nu împinge la epigonism, la conservatorism, la „restaurație” sonoră. Faptul de a topi în aceeași matcă virtualități aparent neconsensuale poate să iște oportunități valabile, dacă operația respectivă se întreprinde cu haz, cu meșteșug. Demersul principal vizează articularea. El se centrează pe o edificare interesantă capabilă să sugestioneze, să prezinte interes aperceptiv. Menționez că accentul se pune mai ales pe aliajul morfologie – sintaxă, dar și pe rigoare. Ori, această linie de acțiune postmodernă se desparte cardinal de cealaltă.

Aş adăuga colateral, fără să dezvolt, preocuparea pentru integrarea unor aplicații ce deschid noi fronturi, noi perspective, precum compoziția asistată de computer. Fugitiv și tangențial amintesc și producțiile multimedia, ce dezvăluie într-o

https://biblioteca-digitala.ro

formulă cvasi-sincretică și îmbunătățită tehnologic, anumite valențe, coordonate, tipologii expresive împrumutate din alte domenii artistice, fie ele convenționale, fie neconvenționale. Adaug în spiritul axei analizate libertatea abordării, indiferența față de cutume și de principii „*sacro-sante*", refuzul încadrărilor. Compozitorii nu mai resimt apasarea că trebuie să se înroleze într-un curent, într-o școală, într-o grupare. Singura asumare izvorăște din alegerea procedeelor elaborării. Cât este aceasta conformă cu o orientare sau alta, pare o chestiune secundară, chiar depășită.

Doresc în final, să subliniez că latura favorabilă pe care o deslușesc în interiorul postmodernismului evocat se regăsește în trasarea unor punți reale între compozitor și ascultător, astfel încât contemplatorul să fie recapacitat pentru fenomenul muzical, pentru creația nouă, în condițiile unei oferte deschise, incitante, integrabile și compatibile, dacă vreți, cu patrimoniul său mental, sufletesc, cu dispoziția implicării în aventura sonoră. Este un drum pe care au mers încă din anii '70-'80 ai veacului trecut Penderecki, Schnittke și alți compozitori consacrați. Deși n-au întors spatele avangardei, ei au încercat o reconciliere și o (re)atragere a publicului într-un spectru comunicațional real, participativ. Despre contribuțiile autorilor români în materia specificată, cu altă ocazie. Probabil.

https://biblioteca-digitala.ro

LA PHÉNOMÉNOLOGIE MUSICALE, UNE EXPRESSION DE LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE

(I)

Tudor Misdolea

Par son essence, la musique est l'art du mouvement. Elle s'implique dans le mouvement transcendant de la conscience. Elle représente un objet intentionnel dans la mesure où l'intentionnalité transcendantale est le mode d'être de la conscience. La musique n'est pas une harmonisation, elle est une source d'harmonie, elle un principe existentiel fondamental. Par elle l'homme dépasse sa condition d'être sensible pour arriver à la compréhension du monde des essences, du monde de la vérité. La présente étude essaie de mettre en lumière les potentialités « a priori » que la musique offre à l'homme dans sa quête existentielle.

Au sens propre du terme, « transcendant » désigne la qualité qui ouvre la possibilité de s'élever au-delà d'un niveau ou d'une limite donnée. On peut considérer comme transcendantes toutes les qualités a priori, c'est-à-dire tous les principes de la connaissance qui se trouvent dans l'esprit antérieurement au jugement prédicatif déterminé par l'expérience, plus précisément dans les couches préréflexives de la conscience. Une réalité transcendante se constitue comme un mouvement dialectique par lequel le moi individuel, en méditant sur son existence, arrive à une conscience plus profonde du monde et à une puissance supérieure de compréhension de l'existence.

La musique naît d'une nécessité primordiale d'expression et de méditation sur l'existence, nécessité qui trouve ses sources dans les couches antéprédicatives de la

https://biblioteca-digitala.ro

spiritualité. Ces sources résident dans un ensemble de structures peu différenciées qui, dans le monde du sensible, détermine en dehors de toute logique formelle les entités perceptives et imaginatives fondamentales dans l'évolution de l'expression musicale. Cette évolution constitue l'objet d'une phénoménologie spécifique qui prend en considération les particularités de la musique comme art du mouvement.

Du point de vue étymologique le mot « phénomène » signifie « ce qui apparaît, ce qui se montre ». Ainsi, la phénoménologie, qui s'est voulue dès le départ science de l'originaire, met en évidence une nouvelle approche de la réalité en faisant droit aux structures de totalité, aux configurations1 plutôt qu'aux atomes spécifiques à l'empirisme. En effet la phénoménologie a comme fondement une épistémologie logico-psychologique c'est-à-dire, une épistémologie des totalités relationnelles dynamiques.

La phénoménologie musicale a donc pour but l'analyse profonde du phénomène musical dans l'intégralité de la dynamique des états qui le définissent dans le contexte « espace-temps » existentiel. L'œuvre musicale apparaît comme le résultat de l'interpénétration hermétique de deux mondes : le monde des Idées (au sens platonicien du terme) et le monde de la réflexion humaine. La symbiose résultant de ces deux mondes se constitue d'une manière immanente (conformément aux lois naturelles), comme moteur du déroulement des potentialités initiales qui sont, selon Mircea Eliade, « homologuées à la naissance du monde »[2]. Cette symbiose conduit à un processus dans lequel sont activées toutes les formes conscientes de la vie intérieure humaine et qui se constitue comme support dynamique pour toutes les manifestations spirituelles de l'homme. Pour Schopenhauer le monde est une musique concrétisée qui unifie dans son expression les universalia ante rem, c'est-à-dire, l'universalité avant toute forme prédicative. Schopenhauer voit ainsi dans la

[1] Dans les années 1950, cette nouvelle approche deviendra « la théorie des formes (Gestalt-théorie) ».

[2] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Ed. Gallimard, 1996.

https://biblioteca-digitala.ro

phénoménologie musicale l'expression de l'unité originaire et synthétique de l'aperception, unité qui représente la condition fondamentale et ontologique de l'être.

L'expérience musicale contient les éléments et les états a priori de la conscience et nous introduit dans un monde où la distinction entre le sensible et l'intelligible n'a plus de sens. Il s'agit d'une réalité transcendante, une réalité supérieure dans laquelle la dualité de nos sources de connaissance – sensibilité et intellect – conduit à la naissance d'un acte de l'esprit qui élimine les différences entre les objets et les Idées qui leur sont associées. Par cet acte originaire, l'homme accède au monde des essences, au monde où l'essence devient une catégorie de notre discours esthétique comme principe fondamental de l'existence. De ce point de vue, la phénoménologie musicale, en promouvant l'intentionnalité[1] comme structure de transcendance et comme mode d'être de la conscience, nous met en rapport direct avec les objets et nous indique le sens de l'être naturel, de l'être vivant et enfin de l'expression « être une musique ». De cette manière on arrive à transcender le réel sensible, c'est-à-dire le réel subjectif, en entrant dans un espace auto-génératif.

1. L'intentionnalité transcendantale et l'essence de la présence dans l'expérience musicale

Dans la mesure où l'intentionnalité transcendantale est le mode d'être de la conscience, par le phénomène musical comme synthèse esthétique du mouvement de la réalité changeante, se met en place une structure primordiale de la relation intentionnelle et son corrélat, « la présence à »,

[1] L'intentionnalité (du latin *intentio*) peut être vue, dans le sens le plus général, comme le désir de connaître qui est inscrit dans notre constitution naturelle comme une structure originaire et qui nous facilite l'accès à la transcendance par la connaissance. Depuis l'antiquité on sait que l'esprit humain n'est pas une *tabula rasa* à la naissance ; il contient des principes rationnels essentiels qui, en tant qu'images des objets transcendants, constituent une forme de la connaissance innée antéprédicative et prédiscursive.

https://biblioteca-digitala.ro

indépendamment du donné empirique dans le sens que la mise en place de la structure n'est ni réfléchie ni volontaire.

L'objet potentiel se constitue dans une série d'actes de conscience successifs pendant un laps de temps de sorte que la présence reçoit la signification de l'unité du temps. Cette unité du temps représente une synthèse entre « le maintenant pur », un souvenir immédiat, « rétention », et une anticipation immédiate, « protention ». L'unité d'une mélodie repose sur cette synthèse de recouvrement. Lorsqu'on entend l'un des sons de la mélodie, nous avons aussi présents dans la conscience ceux qui l'ont précédé et on anticipe ceux qui vont venir. Ainsi, toute pièce musicale nous fait apparaître la conscience comme un flux de vécus se déployant dans le temps pour aboutir, finalement, à la transcendance du sensible. Ainsi, l'essence de la présence devient temps dans le sens d'Aristote ou de Newton qui en faisaient une dimension du monde au niveau le plus profond de la connaissance.

L'intentionnalité transcendantale confère à la musique, comme art du mouvement qui va de l'antérieur vers le postérieur, en passant par l'essence de la présence du présent, les qualités nécessaires pour avoir accès à, ce que Bergson dans les *Données immédiates de la conscience*, appelle l'expérience *intime* du temps. Bergson a toujours comparé l'unité temporelle de la conscience à une phrase musicale où chaque note est dépendante de la note précédente et détermine à son tour la note à venir. C'est pour cela que l'essence du présent ou le temps vécu se présente comme une *mélodie intérieure intime*. D'après Bergson notre vie intérieure entière témoigne d'une organisation mélodique. On introduit, ainsi, par le caractère intentionnel de l'affect, une nouvelle dimension du vécu, celle de l'affectivité. Dans ce sens-là on n'est pas loin de « l'aspiration d'éternité » de Messiaen qui veut institutionnaliser par le *Quatuor pour la fin du Temps* et *Chronochromie* un nouveau type de temps, le temps musical de l'au-delà du temps, l'Eternité. Cette quête de l'au-delà du temps, chez Messiaen, ne peut être comprise que par sa conviction que la musique est capable d'assumer la transcendance du présent vers l'éternité, vers une présence

https://biblioteca-digitala.ro

éternelle. L'expérience musicale de Messiaen essaie de nous convaincre que la musique parvient à transcender la condition humaine par l'appréhension à vivre l'éternité transcendante au-delà du sensible dans le monde intelligible. Toute l'aspiration à l'éternité de Messiaen est une preuve de sa continuelle recherche de l'identité, recherche qui s'inscrit dans l'intentionnalité transcendantale de son esprit en quête de la vérité. Pour Schumann la musique nous donne la possibilité de « pouvoir [nous] entretenir avec l'au-delà », dans la mesure où par la musique on peut accéder à la source des choses et à leur vérité primordiale. Selon l'expression de Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art,* « l'art est la mise en œuvre de la vérité » et, plus précisément, « il est sauvegarde créatrice de la vérité de l'étant ». Schopenhauer à son tour situe la musique, dans la hiérarchie des arts, au niveau le plus élevé parce qu'elle se constitue comme une sorte de phénomène possible transcendant les catégories, en communication directe avec l'essence du monde. De la musique ancienne jusqu'à la musique contemporaine, les potentialités transcendantes du phénomène musical ont dévoilé en détail les plus subtils trajets de la conscience humaine en quête de son épanouissement vers l'absolu. Dans son mouvement perpétuel, par la dynamique des forces qui le traversent, le phénomène musical s'inscrit parfaitement dans une ontologie référentielle ou analytique[1] de l'homme potentiel, c'est-à-dire de l'homme saisi comme conscience. Ainsi, l'expérience musicale met en valeur la structure existentielle de la présence du sensible en l'amenant dans le monde transcendantal des essences.

2. Musique et transcendance

« L'homme marche dans l'image de la vérité, et il est troublé par le conseil de la vanité », dit saint Augustin[2]

[1] On entend ici par « ontologie référentielle ou analytique» une ontologie qui s'oriente vers une connaissance de l'être de l'homme par ses références existentielles. (Voir à ce sujet M. Heidegger : *Être et temps* ; J-P Sartre : *L'Être et le Néant*).

[2] Sermon 60 (PL 38, 403)

https://biblioteca-digitala.ro

indiquant aussi qu'il n'existe pas pour lui de symétrie entre les deux termes. La recherche de la vérité est une nécessité existentielle *a priori* de l'homme qui se reflète dans ses actes et productions spirituelles. La vérité n'est corrompue que par un manque de raison et de moyens. I. Stravinsky, dans *Chronique de ma vie*[1], trouve la raison et les moyens en mettant en évidence la mission de la musique, à savoir révéler l'ordre primordial qui régit l'univers, l'ordre profondément imprégné dans la conscience de l'homme. Il précise : « Le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps ». Il faut remarquer la qualité *a priori* que Stravinsky attribue au phénomène musical puisqu'il dit : « le phénomène de la musique nous est donné », ce qui désigne implicitement la qualité transcendante des potentialités de la musique dans leur effort d'exprimer les aspirations de l'homme vers l'aboutissement ineffable de sa destinée. Chez Mircea Eliade cette tâche « d'instituer un ordre entre l'homme et le temps » devient la nécessité de transformer le « Chaos en Cosmos »[2]. Plus poétique, et peut être plus proche de notre temps, l'esthéticien H. Focillon dans son ouvrage *La vie des formes* affirme que l'art est un miroir métaphorique de l'univers.

Envisagée comme une expression de l'universalité, la phénoménologie musicale représente un langage naturel et unificateur qui exprime la vérité fonctionnelle des essences. La

[1] I. Stravinsky, *Chronique de ma vie,* Paris, Gonthier-Méditations, 1995

[2] Le concept de « Chaos » a évolué dans le temps ; dans l'Antiquité primitive le chaos était défini comme le vide obscur, sans limites et qui existait avant monde actuel, mais non pas, semble-t-il, à titre de réalité éternelle (Platon, *Banquet*, 178 b) ; sous l'influence du monde oriental, le « Chaos » a ensuite été défini comme un mélange confus de tous les éléments de l'univers. Le concept de « Cosmos », quant à lui, qui dans l'Antiquité signifiait « ordre » a été pour la première fois utiliser par les pythagoriciens pour définir l'univers ; c'est Platon qui définit systématiquement le monde comme un « cosmos », c'est-à-dire une globalité ordonnée et gouvernée par le Beau ; donc toute unité fonctionnelle dont les principes vitaux résident dans la conservation de l'équilibre de ses composantes peut être considérée comme « cosmos ».

https://biblioteca-digitala.ro

musique n'est pas un outil, un conglomérat, elle est un principe; elle n'est pas une harmonisation, elle est une source d'harmonie. Elle joue un rôle médiateur en essayant d'instituer un ordre relationnel entre l'homme et le temps de l'espace existentiel dans une réalité nouvelle et transcendante. Dans cette réalité transcendante, l'homme peut atteindre la plénitude de son harmonie intérieure en comprenant le sens de son existence.

Du point de vue phénoménologique l'expression musicale représente en soi une expérience existentielle comparable à la « purification » plotinienne, c'est-à-dire une voie unificatrice à double sens, ascendant et descendant entre le monde de la perception empirique et la réalité transcendante des essences. Sur cette voie unificatrice les deux aspects complémentaires de la progression spirituelle – conversion et procession – conduisent à la perception sensible de la transcendance[1]. Par le langage prédicatif de la musique, l'homme sensible peut accéder de lui-même, à la vérité et à la dignité de l'essence. En soi il s'agit d'un phénomène, d'une expérience de réconciliation progressive entre l'homme situé dans son contexte de vie dominé par des contraintes matérielles de quantité, de qualité, de relation, et la nature comme expression de la perfection fonctionnelle. Il se réalise ainsi une unité verticale entre le sensible et l'intelligible, unité subsistante de la transcendance, unité qui englobe dans son envergure toutes les structures originaires de la conscience.

Pourtant dans cette expérience il y a un doute originaire provenant de la différence existante entre l'ordre de perfection du système où se déroule l'expérience et l'ordre de perfection de l'expérience elle-même. L'axiologie spécifique du phénomène musical ne coïncide pas avec l'ordre de valeurs du système existentiel de référence. Il en résulte un doute et une altérité qui conduit subtilement et inévitablement à une aliénation de l'expression musicale. Cette aliénation reste spécifique à la transcendance dans le sens de Jaspers qui voit

[1] J. Trouillard, dans son ouvrage : *La procession plotinienne*, Paris, 1996, qualifie ce processus de « génération par exigence ».

https://biblioteca-digitala.ro

dans le transcendant l'être lui-même vers lequel tend le mouvement de transcendance. Jaspers définit l'existence comme « ce qui se comporte par rapport à soi-même et à sa transcendance ». Il voit dans le discours humain une sorte de contradiction inévitable parce que les choses dont il parle, les choses sensibles, sont corruptibles par génération. Le point de vue de Jaspers ne tient pas compte du fait que tout discours, et donc aussi le discours musical, met en évidence les notions de quantité, de qualité et de relation qui caractérisent les choses sensibles et donc par sa nature, le discours musical est soumis à la relativité d'une génération subjective. La position de Jaspers conduit implicitement à une réalité singulière qui évolue d'une manière anarchique dans le contexte d'une « ontologie régionale ». C'est le point de départ d'un processus d'atomisation du sens dans la phénoménologie musicale, processus qui caractérise dans une bonne mesure la musique de notre temps.

La phénoménologie musicale comme expression de la réalité transcendante nous fait saisir le réel originaire dans le monde du sensible, dans la « présence » subjective du moment. L'œuvre musicale authentique, le produit inexorable de l'expérience musicale, se constitue comme un symbole de l'immanence de la vérité primordiale, comme un symbole de la sacralité entendue comme une valeur absolue et immuable. En ce sens on peut parler d'une réalité révélée qui possède la capacité d'anticiper une singularité spécifique qui attend sa notification dans le monde sensible. Il s'agit d'une sorte d'induction de l'expérience primordiale et universelle dans l'esprit de l'homme dont la fin est de concrétiser cette singularité dans une forme musicale qui puisse la définir.

Ainsi, la phénoménologie musicale définit la raison de son existence en faisant apparaître dans le monde du sensible la beauté transcendante de la relation d'interdépendance fonctionnelle entre la nature et l'esprit. Pratiquement cette relation est définie par un mouvement perpétuel d'« entrée en soi » et de « sortie de soi », mouvement qui génère l'expression musicale et qui, en effet, représente l'existence esthétique de l'homme. L'expérience musicale accompagne fidèlement les

https://biblioteca-digitala.ro

plus petites oscillations de l'ordre caché du monde et ainsi sa vision transcendante élargit considérablement la dimension ontologique de l'esprit humain. Par la phénoménologie musicale l'homme fait la connaissance de ce qui lui est imposé par sa constitution naturelle, de sa tendance à relativiser d'une manière efficace les acquis de son esprit et de chercher continuellement la vision la plus appropriée de l'esthétique de son temps.

Il faut regarder l'expérience musicale comme une approche dynamique et spontanée de la pratique de recherche continuelle des essences originaires afin de rendre plus objectif, dans la mesure du possible, le monde de la perception sensible. Cette approche est une approche sans fin, un processus potentiel indéterminé dans le temps, ouvert aux multiples possibilités offertes par le développement futur de la pensée humaine. C'est en effet un besoin de libération de l'esprit et de transformation de notre rapport à la réalité transcendantale dans le sens de son appréhension esthétique. Dans l'expression cartésienne « Cogito ergo sum », « sum » est un verbe actif qui nous indique que la pensée représente l'acte existentiel dans toute sa puissance d'évolution innovatrice. En ce sens, Bergson considérait l'art comme une métaphysique en acte, comme le moyen le plus adéquat de dépasser les limites du sensible, le moyen d'entrer dans le monde des essences. Par l'intuition originaire, étendue à toutes les classes d'actes et qui englobe en soi tous les types d'intuitions (sensible, intellectuelle, catégorielle, eidétique)[1] et ensuite, par sa capacité intentionnelle[2], l'homme réussit à

[1] E. Husserl, en élargissant l'intuition au-delà du sensible, peut penser une intuition donnant à voir l'essence, l'*eidos*; il considère « l'essence » comme un objet de nouveau type.

[2] P. Jacob, *What minds can do? Intentionality in a non-intentional world*, Cambridge University Press, 1996. On rappelle ici, à cette occasion, que l'intentionnalité représente soit l'application de l'esprit à un objet de connaissance, soit le contenu même de pensée auquel l'esprit s'applique ; l'école de Brentano et notamment la phénoménologie de Husserl (*Recherches logiques, II, 346 et suiv*.) considère l'intentionnalité comme une fonction *a priori* par laquelle

https://biblioteca-digitala.ro

mettre en acte l'expression musicale en vue de comprendre le monde des essences et de la vérité, c'est-à-dire la réalité transcendante. Ainsi, la phénoménologie musicale, comme expression de cette réalité transcendante, représente le moyen d'amener le sacré[1] dans le monde profane. Cette apparition du sacré dans le profane, cette « hiérophanie »[2] nous offre des « points fixes de référence » en se constituant, dans le même temps, comme « axe central pour toutes les orientations futures ». Par l'expérience musicale, c'est-à-dire par l'introduction dans le domaine de l'expressivité réelle des chaînes sonores ou même des conglomérats sonores, l'homme réussit à « matérialiser » les points fixes de référence de la réalité transcendante en les rendant accessibles à la perception sensorielle. La musique, par sa nature, son pouvoir d'expression, sa force évocatrice et aussi par ses potentialités d'abstraction, génère un état psychique spécifique qui conduit à une réalité transcendante où le sacré peut être révélé. Cette révélation fait partie de la cohérence première de notre vie psychique qui se constitue antérieurement à toute prédication, comme une unité *ante rem*, une réalité vivante c'est-à-dire une donnée primitive, fondamentale[3].

La dimension ontologique de la phénoménologie musicale met en évidence la recherche de cette réalité cachée *ante rem*, de ce « Deus absconditus » qui dans l'Antiquité était défini par le concept d'harmonie et d'équilibre et qui s'appelait

---

l'esprit se rapporte à un objet réel ou idéal, comme essence de la conscience.

[1] Le sacré appartient à un ordre de choses séparé, réservé, inviolable ; Le sacré et le profane forment le cadre essentiel *a priori* de la pensée.

[2] Voir Mircea Eliade dans *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1996.

[3] Dilthey, *Le monde de l'esprit*, Paris, Aubier-Montaigne, 1947 ; l'idée directrice de Dilthey est que la compréhension propre aux sciences de l'esprit consiste en la reprise intentionnelle du sens immanent à toute activité humaine.

https://biblioteca-digitala.ro

alètheia au sens le plus fort du terme, c'est-à-dire révélation de ce qui est caché[1].

L'expérience musicale fait référence à la vie intérieure de l'homme tout entière ; elle est à la fois apollonienne et dionysiaque. Elle englobe en soi la transcendance de l'élément primordial et la présence temporelle de la réalité concrète, c'est-à-dire les deux mondes qui subsistent continuellement et simultanément dans l'esprit. Des hymnes apolloniens d'invocation et d'adoration de l'antiquité grecque et indienne aux danses dionysiaques présentes dans la musique de Stravinsky, jusqu'à la frénésie individualiste de la musique contemporaine, l'expression musicale suit les règles d'une syntaxe transcendante qui gouverne les éléments *a priori* de la conscience. En termes phénoménologiques l'immanence transcendante de l'« être » devient la réalité subjective de l'« étant »[2]. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de Schopenhauer qui précise que la musique représente le langage de la volonté, d'une volonté immanente et immuable. En d'autres termes il s'agit d'une adaptabilité de l'homme à une réalité transcendante dont la dynamique ne peut être mise en valeur que par la phénoménologie musicale[3]. Debussy dans son étude « La cathédrale engloutie » réussit à établir une

[1] Ananda K. Coomaraswamy, The Pilgrim's Way, Journal of the Bihar and Orissa Oriental Society, vol XXIII. Par analogie, dans le domaine de la poésie, on peut citer les paroles de Mallarmé qui décrivait le poète comme « l'homme chargé de voir divinement ». Baudelaire disait « La poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde ».

[2] Heidegger, en suivant la pensée présocratique qui considère que le temps présent est déterminé par le temps originaire de la présence primordiale, fait une nette différence entre « être » et « étant », c'est-à-dire, entre « présence » et « présent ». Mircea Eliade considère, lui aussi, que cette distinction tient de l'ontologie.

[3] Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche définit, la musique ainsi : « Voyez-moi telle que je suis ! Sous l'incessante variation des phénomènes je suis la Mère primitive, éternellement créatrice, qui contraint éternellement l'être à l'existence et se satisfait éternellement de l'inépuisable variété des phénomènes ».

https://biblioteca-digitala.ro

symbiose parfaite entre, d'une part le contexte « espace-temps » et d'autre part le contexte « réel - symbole », symbiose qui est la clé de l'accès à la vision transcendante de la vie. Stravinsky lui aussi, dans « Le sacre du printemps », nous dévoile la puissance instinctive de la vie qui naît ; il pénètre dans la sphère de l'ineffable en rapportant les pulsations originelles de l'univers. Debussy et Stravinsky expriment ainsi la beauté comme élément unificateur du sujet et de l'objet dans une globalité spécifique à la vérité dans la réalité transcendante. Par ses structures et ses objectifs toute expression musicale se constitue comme une hiérophanie ; elle introduit dans le monde réel les éléments profonds de la sacralité qui définissent le moment initial et la cause efficiente nécessaire pour faire évoluer le monde existentiel. En ce sens, Merleau-Ponty et Levinas parlent d'une chose *invisible,* d'une *entité d'origine* responsable que suppose la nécessité rationnelle et qui tient d'une antériorité absolue[1].

La phénoménologie musicale apparaît comme une empreinte viable et unificatrice de la permanence et de la pérennité caractéristique à la réalité transcendante. Cette réalité transcendante confère à l'expression musicale les qualités métaphoriques et métonymiques indispensables à toute pratique significative et profonde[2]. Cette pratique réalise le passage exemplaire du virtuel au formel, et du sacré au réel. Toute forme de « cosmos »[3], donc l'homme aussi vu comme un « cosmos », possède une « ouverture supérieure » vers le haut,

---

[1] Philippe Huneman, Estelle Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Colin, Paris, 1997 ; C. Lefort, *Merleau-Ponty*, Duponchelle, Paris, 1990 ; E. Levinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Vrin, Paris, 1988.

[2] Le terme « métaphore » provient du grec « metaphorein » qui signifie « transporter » ; Le terme « métonymie » provient du grec « metonumia » (changement du nom) qui se constitue comme un instrument de continuité, en désignant un phénomène par un autre phénomène dont il est lié par une nécessité existentielle.

[3] Comme il a été défini antérieurement, c'est-à-dire, comme une unité fonctionnelle dont les principes vitaux résident dans la conservation de l'équilibre de ses composantes.

https://biblioteca-digitala.ro

ouverture qui représente le symbole du passage d'un état à un autre état supérieur, car toute manifestation cosmique est soumise à la dynamique du « passage »[1]. En ce sens, la phénoménologie musicale mise en évidence par la pratique exemplaire de l'intuition originaire, peut être considérée comme une synthèse entre les éléments exogènes et endogènes de la manifestation existentielle de l'homme[2]. Les deux aspects exogène et endogène conduisent à la naissance de la signification de l'expression musicale. Sous son aspect exogène la musique s'adresse directement aux sens, étant perçue comme une construction sonore fonctionnelle et significative ; cette construction est générée et structurée conformément à l'expérience empirique de la nécessité[3]. L'aspect endogène met en évidence une musique que, métaphoriquement parlant, on n'entend pas, c'est-à-dire une musique qui tient de la fonction *a priori* cognitive, innée et résidant dans une réalité *ante rem*, transcendante, à savoir le réel originaire. Par cela, la phénoménologie musicale est universelle, car elle est l'expression des causes essentielles d'une réalité transcendante. Elle reflète l'unicité de l'existence ultime en qualité de principe de l'être et de sa pensée. Le contenu intime de la musique révèle l'harmonie du monde ; elle amène dans le domaine de la connaissance relative les éléments primordiaux d'une réalité transcendante.

---

[1] Mircea Eliade, dans *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1996 affirme que la fonctionnalité dynamique qui régit ce passage ne fait pas partie d'un système sémiologique de type langage, mais elle est une fonctionnalité *a priori* spécifique à l'homme.

[2] On rappelle que « exogène » signifie tout ce qui tient de l'extérieur, au niveau empirique, c'est-à-dire au niveau des sens ; Par contre, « endogène » signifie tout ce qui provient et se manifeste dans et à l'intérieur d'un système, et qui tient de la fonctionnalité intrinsèque du système.

[3] C'est ce que Platon appelle « τεχνη » dans le sens général de « technique », c'est-à-dire l'ensemble des capacités expérimentales de la pratique courante qui exprime la nécessité.

https://biblioteca-digitala.ro

3. La réalité transcendante de l'expérience musicale dans le monde contemporain

L'expérience musicale est une réalité pérenne[1]. Elle représente une réalité perpétuelle qui se constitue comme un symbole[2] de l'éternité. Par cette expérience du transcendant, le réel quotidien et la vie « présente » de l'homme s'enrichissent des potentialités de la sacralité, condition *sine qua non* de son existence et de sa raison d'être. Le contexte existentiel de l'homme contemporain se trouve sous l'influence de quelques facteurs qui déterminent d'une manière fondamentale son espace spirituel et ses exigences ontologiques. Parmi ses facteurs, qui proviennent d'un nouvel ordre de valeurs, d'une nouvelle axiologie, on peut citer : la diminution de la durée phénoménologique par l'accélération du temps, la contraction du contexte « espace-temps » par l'augmentation de la vitesse de manifestation et de compréhension, l'exigence d'une liberté individuelle totale avec une prédisposition nette vers une anarchie non-productive, la mondialisation économique et par conséquent et culturelle, etc. Tout ce nouveau monde détermine un nouveau type d'existence et une autre modalité de perception de la réalité. Dans cette nouvelle réalité le concept de sacralité, de primordialité immanente et d'apriorité, perdent partiellement leur visibilité. On arrive même à l'instauration d'un sentiment de doute sur le sens existentiel, sens qui prend uniquement une dimension historique et non transcendantale en dehors du temps mesuré. C'est la conséquence de la soif de la liberté absolue et démesurée, que l'homme contemporain cherche péniblement dans l'espoir de trouver la panacée universelle pour toutes ses angoisses et ses

[1] Du latin « perennis » qui signifie éternel.

[2] Le terme « symbole » provient du grec « συμβολον » qui désignait un signe de reconnaissance formé par les deux moitiés d'un objet sectionné ; l'expérience musicale unit l'élément transcendant de la réalité primordiale avec l'élément sensible de la réalité vécue, profane. Voir à ce sujetGordon Epperson, *The Musical Symbol, a Study of the Philosophic Theory of Music*, Iowa State University Press, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

souffrances. Il se voit par tout et dans tout, comme « démiurge »[1]. En effet, il s'agit d'un égocentrisme exacerbé qui refuse l'héritage des primordiaux transcendants. C'est comme si cet héritage avait été caché dans les plus profondes couches de la conscience où il se conserve dans un état latent[2]. Et pourtant ces conditions existentielles représentent une réalité qui s'impose avec la force de l'inexorable. Il s'agit d'une mutation culturelle majeure, mutation qui a de fortes chances de changer profondément toute notre vision existentielle et toute notre intériorité spirituelle.

La pratique musicale doit s'adapter à cette nouvelle réalité. Elle est appelée à créer, à l'aide de ses qualités analytiques, les symboles, les éléments significatifs, les éléments de référence de ce nouveau réel. En ce sens la phénoménologie musicale, qui a pour vocation essentielle de structurer une temporalité à la fois sensible et transcendante, met en marche des mécanismes adéquats qui sondent en détail la nouvelle intériorité humaine. Stravinsky, le créateur qui connaissait très bien les aléas de la vie intérieure de l'homme,

---

[1] Terme utilisé par Platon, dans le *Timée*, pour désigner le Dieu, l'artisan et l'organisateur de l'univers. Socrate parle de même façon pour la modélisation du corps humain. Plotin voit dans *démiurge*, l'Âme de l'univers.

[2] Mircea Eliade définit cet état comme « une nouvelle Chute de l'homme ». Il ajoute que si la première « Chute » c'est passée au niveau de la conscience déchirée, cette nouvelle « Chute » s'est produit au niveau le plus profond de l'inconscient. Quelques personnalités ont essayé de dégager une théorie pour expliquer l'apparition de ce nouvel état, en le présentant comme une évolution naturelle et surtout logique dans le contexte actuel du développement de l'humanité. J. F. Lyotard, dans son livre *La condition postmoderne* souligne que l'homme doit vivre maintenant sans le sens du transcendant, vu la domination de la technique et de la science. Richard Rorty, professeur à l'université de Virginie aux États Unis, considère que le postmodernisme est apparu quand l'homme a perdu le sens du transcendant qui puisse exprimer la vérité absolue. G. Deleuze propose la métaphore du rhizome qui s'éparpille dans tous les sens, sans aucun centre qui puisse être un point d'appui et d'équilibre.

https://biblioteca-digitala.ro

affirmait : « La musique est le seul domaine où l'homme réalise le présent. Par l'imperfection de sa nature, l'homme est voué à subir l'écoulement du temps - de ses catégories de passé et d'avenir – sans jamais pouvoir rendre réelle, donc stable, celle de présent. Le phénomène musical nous est donné à seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps ». S'il s'agit réellement d'établir un ordre entre l'homme et le temps, c'est-à-dire de fixer le cadre de l'existence elle-même, l'expression musicale recourt à la réalité transcendante du présent. Don Ihde dans son ouvrage *Experimental Phenomenology* (State University Press, New York), pose les fondements d'un nouveau type d'approche des problèmes liés à la perception du sensible. Il montre que cette perception contient dans sa structure dynamique même, des éléments de l'inconscient psychique individuel. Le contexte existentiel contemporain (déterminé entre autre par les facteurs cités ci-dessus) modifie profondément le processus intrinsèque de la perception sensible et mentale[1]. C'est cette structure nouvelle de la

[1] Aujourd'hui on accepte d'une manière unanime l'idée de l'existence d'un monde primordial inscrit dans les couches antéprédicatives de la conscience humaine. De plus on écarte totalement et sans équivoque le dualisme, l'existence de deux mondes séparés : d'un coté l'esprit et de l'autre la matière. Les discussions théoriques sur l'interaction entre l'esprit et le corps et surtout le développement des neurosciences ont conduit à un nouveau type d'approche et à une nouvelle vision sur l'interdépendance et la symbiose esprit-corps. Cette nouvelle approche, qui s'appelle « mind – body problem » (le problème de la globalité esprit – corps) définit quatre directions de recherches : la première est la direction « neurophilosophique » qui ne voit dans la pensée et le vécu qu'un ensemble fonctionnel d'interconnexions neuronales, la deuxième direction, la direction du « double aspect » accepte l'existence simultanée à deux activités indépendantes une objective et l'autre subjective, la troisième direction appelée « émergente » a comme point de départ l'existence de plusieurs niveaux d'organisation de la conscience, enfin la quatrième direction est la direction « fonctionnaliste » qui considère, purement et simplement, qu'on peut étudier très bien la relation corps – esprit sans prendre en considération son support matériel. (Jean-François Dortier, *Du cerveau à l'esprit*, dans J. F. Dortier (coordonné par)

https://biblioteca-digitala.ro

perception conduit à l'explosion des formes musicales et à une palette de sonorités inépuisable. Elle tente de nous remettre au contact de la chose nue, du monde brut avant qu'il ne soit transformé par le subjectivisme de l'intelligence utilitaire humaine. On peut facilement observer le changement radical survenu dans l'approche de l'être en soi, changement exprimé par les neurosciences qui mettent l'accent sur le « mind-body problem » (voir la note 1 en bas de page). Ce changement conduit à un nouveau type d'ontologie, une ontologie physiologique dans laquelle le processus de connaissance prend une allure numérique plus facile à aborder[1]. Dans cette atmosphère d'analyse scientifique des plus petits détails, naît le danger de la désintégration et de la pulvérisation de l'expression musicale qui devient, ainsi, inexpressive. T. Adorno dans sa *Théorie esthétique* affirmait : « Quand on regarde de très près, les œuvres d'art se métamorphosent en Chaos et les textes en mots ». Il y a une prolifération des discours et des œuvres qui crée une impression de surabondance et d'insignifiance par excès de sens. Tout est intéressant mais rien n'est plus essentiel. Et pourtant, ce qui sont remarquables sont l'acuité et la persévérance avec lesquelles l'expression musicale actuelle essaie de découvrir sa propre essence, ses sources primordiales et sa réalité transcendante. Elle cherche sa fin et son aboutissement dans sa propre conscience de soi philosophique. En effet, il y a une sorte d'indépendance de la musique qui s'est constituée elle-même dans un système de communication direct entre l'esprit de l'homme et le rythme cosmique. Ce système est fondé sur le mécanisme qui anime les éléments fonctionnels de la perception intérieure des substrats primitifs fondamentaux de la conscience de soi. Il nous aide à saisir « le suprasensible en nous, au-dessus de nous, après nous », suprasensible structuré et ordonné non par

Philosophies de notre temps, Sciences Humaines Editions, Auxerre, 2000).

[1] Ce qui n'est pas nouveau, parce que même dans l'Antiquité primitive, la philosophie de Pythagore nous apprenait que dans la nature ce qui est primordial ce sont les nombres.

https://biblioteca-digitala.ro

la logique conceptuelle et formelle, mais par une logique esthétique et transcendante. Pour les Grecs ce domaine du suprasensible était une irrationalité intrinsèque qu'ils se représentaient comme *l'indéfini,* « apeiron » impénétrable. La phénoménologie musicale participe à cet espace impénétrable d'une manière évocatrice par ses descriptions hétéro phoniques profondes et complexes, par ses pulsations fondamentales liées aux rythmes naturels et biologiques, et en fin de compte, cosmiques. Nous voyons bien que la notion actuelle de « physiologie de la musique » trouve ses racines dans le nouveau type d'ontologie physiologique citée ci-dessus, et qui nous mène implacablement à la connaissance de la nouvelle réalité transcendante. Et voilà comment la phénoménologie musicale dévoile le mouvement transcendant de notre vie intérieure contenue dans un « atome d'éternité », pour citer Kierkegaard, éternité si chère à l'esprit humain dans son effort de rendre sensible l'essence de son existence.

https://biblioteca-digitala.ro

Logica lumilor posibile
(XI)
– modele structurale –
(continuare)

Nicolae Brânduș

În sensul ordinilor implicite și explicite menționate în aparițiile anterioare ale Revistei *Muzica* vom discuta în cele ce urmează câteva principii de configurare a *enunțului muzical*. Este vorba despre același flux energetic ce definește comunicarea muzicală și în care se afirmă virtualități semnificative de diverse ordini.

Este bine de știut de la bun început că aceste surse energetice ce se afirmă în actul performanței muzicale sunt în parte *conștient volitive*, în parte subconștient implicate în zone formative ale discursului muzical, acțiunea integrată a tuturor acestora desfășurându-se concomitent în diferite fluxuri (planuri) de conștiință.

Ceea ce se va pune în cercetarea noastră privind *Logica Lumilor Posibile* are în vedere mai ales aducerea în prim planul conștiinței *active* (explicite) de formare a *enunțului muzical* a unor resorturi interne acționând global-intuitiv în formarea discursului muzical, plasarea acestuia desfășurându-se, conform lecturii tradiționale, într-o zonă *superficială* de configurare, din punctul de vedere al competenței actanților, și anume într-o zonă îngrădită a libertății formative, datorate abstragerii *voinței* creatoare *lucide* din contextul fenomenologic și estetic al acestei comunicări (artistice).

Odată ce aceste zone de interioritate (*înfășurată*), virtual active ar fi puse în lucru conștient în mod *metodic,* comunicarea muzicală va căpăta o densitate sporită iar actul performanței, conform *Logicilor* astfel definite ar putea genera comportament,

https://biblioteca-digitala.ro

informație și *cultură* de alt tip. Este interesant de observat că așa-zisa „creativitate" în interpretare se manifestă de obicei în abaterile (personalizate) față de o lectură standard a unui text muzical. Esențialmente, în această cultură de *text muzical* capacitatea *creativă* a interpretului este drastic limitată, ea acționând în zone superficiale de performanță. Evident, aportul de *trăire* (mai degrabă de tip emoțional-adjectival) subîntinde orice act de comunicare (intersubiectivă). Dar se pune și vom pune cu precădere problema adâncirii unui *sens* activ lărgit al performanței muzicale privind implicarea *persoanei* (interpretului) în acest proces, care trebuie dezvăluită în plenitudinea capacităților sale formative: *volitive*. Ne vom aplica asupra elementelor care țin de acest aspect configurativ al enunțului muzical, din perspectiva Logicilor unor Lumi (muzicale) Posibile (în curs de definire).

Orice fragment muzical (sonor) se configurează în funcție de parametrii ce-l definesc și de relațiile dintre aceștia. Din cele deja expuse în intervențiile noastre anterioare am dedus că din punct de vedere fenomenologic discursul muzical se constituie în cele șase spații acustice menționate (L, T, TB, I, D, IT), conform unor criterii de continuitate și discontinuitate, care împreună definesc domeniul muzicii.

Important este să ne concentrăm asupra unor niveluri paradigmatice incluse în lectura unor texte muzicale, superioare sau intim implicate din punct de vedere formativ în configurarea enunțului muzical. Adică să ne punem problema *lecturii*, a comportamentului performativ în actul comunicării operei muzicale *altfel* decât prin simbolistica uzuală și în relația acesteia cu inserția *în timp*: insistând asupra caracterului generativ superior al unei simbolistici adecvate potențării efectiv *creative* (creatoare, în ultimă instanță) a configurării *enunțului* muzical.

Lectura va face apel în acest sens la niveluri superioare de generare și definire a *ordinii* în această Lume (a expresiei, creației și comunicării). Textul muzical va stabili *cum* se va desfășura *procesul* formării operei muzicale și criteriile de comportament performativ în actul rostirii.

https://biblioteca-digitala.ro

În acest sens s-ar pune problema, deja anunțată în intervențiile noastre anterioare, a unei *muzici cu doi pași*. Și aceasta, prin punerea în act, în potențare, a *mentalului* în performanța muzicală.

Depășim astfel un anume nivel de „manualitate", de ticuri și regularități devenite obișnuințe în cadrul unei anume formări muzicale tradiționale de orice tip și ne vom concentra asupra unor *modele generative* subiacente gestului performativ pe care le vom discerne, descrie și aplica în configurarea *concretă* a enunțului muzical. Vom aborda în acest sens structurile prime, elementare și inevitabile ale discursului muzical și anume: *frecvența sonoră* (audibilă sau *nu* – de obicei numită *tăcere* sau „*pauză*" – la care vom reveni) și *viteza* atacurilor elementare pe unitate de timp (denumită *Tempo*). Ambele privind *spațiul* (muzical) al înălțimilor sunetului (temperat sau netemperat) și cel al *vitezelor* de succesiune a evenimentelor (muzicale): măsurat sau global („*strié*" sau „*lisse*"). Este vorba despre două ordini fundamentale care definesc limbajul muzical din punct de vedere configurativ (fenomenologic) și vom dispune de la bun început de aceste două seturi de valori-elemente, pasibile a fi scalate și puse în jocul muzical.

Din punctul de vedere al *enunțului* muzical, ambele valori sunt intim legate. Evident, *durata* este sau nu legată de o frecvență sonoră afirmată (enunțată); ea circumscrie întreaga desfășurare a unei *acțiuni* muzicale. o vom trata separat în ce privește modelele generative ale unei practici muzicale pe care am denumi-o încă de pe acum definită în *libertate* (chiar dacă, poate, prin „abuz de notație"…).

Înălțimile sonore devin obiect de configurare a enunțului muzical, structurate conform anumitor ordini, altfel zis, conform unor *structuri modal)*: a unor succesiuni definite de intervale dintre sunete, luate două câte două. Se știe că unitatea elementară care compune *limbajul muzical* nu este sunetul, ci *intervalul*. Corelat, în opera muzicală (de autor) *ritmului* – succesiunii (structurate) de durate. De aici încolo, pe aceste unități generative de bază se poate configura orice edificiu (de la monodia gregoriană până la *Politopul* lui Xenakis).

https://biblioteca-digitala.ro

Ne propunem ca prin prestația interpretativă (performativă) să generăm *operă muzicală* constituită din modele de succesiune și simultaneitate *desfășurate* în timp într-o anume tipologie de *lectură* transgresată din *obiect* în *principii de ordine,* în acțiune (formativă): adică de „rostire" într-o *Logică* alta decât cea din *Lumea* noastră de producători și „consumatori" de artă a sunetului.

În consecință, educația muzicală va trebui să se aplice (și vom vedea cum) asupra *mentalului*, capacității generative de *limbaj* (definit în logica respectivă) a actanților, iar cele dinainte dezvoltate privind *jocul* (muzical), *match*-ul și altele nu au făcut decât să schițeze în principiu *ordini* la care vom face acces în etape, privind Universurile (de limbaj) în care se poate turna experiența noastră muzicală. Cu toate consecințele implicite și explicite ale fenomenului pe care îl activăm dincolo de limitele sale actuale (după cum se zice „cultural acceptate"!).

Problema *mentalului* în tradiția muzicală curentă apare ca un set nesfârșit de metafore vizând un anume psihologism vag schițat; puerile de obicei. Sunt de remarcat indicațiile de *sens* muzical conferite în anumite partituri de compozitor unor *enunțuri* muzicale. Este vorba despre o alăturare prin *contiguitate* a două realități, în parte ireductibile: vezi în acest sens mai ales muzica cu text (poetic) și cu program. În cele din urmă această contiguitate (ireductibilă) poate fi creatoare de *stil* (în neputința sa ontologică de a fuziona). În muzica Barocului s-a afirmat o intenție de a se conferi unor anume fragmente (modele) muzicale sensuri verbale, provenite din figurile limbajului. Ar fi interesant de studiat în acest context valențele *intonaționale* ale limbii vorbite (rostite) în enunțul figurilor limbajului care definesc retorica muzicală respectivă. Poate, prin mai știu eu ce proces de contiguitate, de cuvânt rostit și intonația subiacentă s-au putut concretiza *muzical* (în sunet pur) corespondențe între figurile limbajului și valențele sonore (cuantificabile și reiterabile) care ar putea deveni o teorie închegată a *afectelor* care să nu rămână doar pe hârtie. În ce ne privește, nu am abordat, (încă, poate) această problemă și ne-am rezumat în cele anterioare mai ales la cele legate de proliferarea în istoria acestei arte a unor *modele* (intonaționale)

https://biblioteca-digitala.ro

de notorietate, fie ca atare (citate), fie transformate (în tot felul), fie trecute sub tăcere (din ignoranță, poate). Acestea devin *mentalități* sau surse *culturale* operante în straturi suprapuse în dezvoltarea istoriei muzicii. [În paranteză vorbind, nu mi se pare nimic mai rizibil decât calificarea (adjectivală) a unor anume *tonalități* cu diverși termeni luați din dicționar. Aici este activă o anume *memorie* culturală legată de anumite capodopere desfășurate în tonalitatea respectivă, sensul fiind abstras și decantat din *mesajul* acestor opere, una peste alta și nu din „caracterul" -de ce fel?- al unei anume raportări „tonale". În ce acordaj al acestui *LA* (de exemplu)? Știm prea bine că sistemul tonal temperat s-a raportat în istorie la un număr diferit de Hz alocați acestui sunet de referință; idei nedigerate, preluate și dezvoltate „după ureche" în verbiajul curent despre muzică…]

Problema *mentalului* deci, astfel cum apare în Logica Lumilor Posibile privește altfel și radical altfel implicarea *persoanei* în configurarea *enunțului* muzical și se referă *strict* la această problemă. Ca un act de *voință* artistică-structurală. Ca un act de *implicare* superioară a persoanei în formarea limbajului muzical. Din punctul de vedere al acestui model de comportament-general și local – oferit de textul dat (constituit după întregul set de rigori convenite) prestația actanților va îndeplini atât criteriile de *adevăr* (structural) implicate în *gest*, cât și urmărind mai ales aspectul *estetic* al jocului (comunicării), conferind performanței rostul de act de cultură, de superioară ordine a spiritului „făcut sensibil"… Observăm că straturi din ce în ce mai adânci de competență, de „umanitate", în esență, apar active și *activate* decizional în Lumi Posibile, departe de a fi (în acest moment) luate în seamă și practicate, după cum spuneam mai deunăzi, în această „*conjurație a imbecililor*" – în care nu atât termenii apar „degradanți", cât *poezia leneșă* (conform poetului-matematician Ion Barbu) in uz.

Deci, abordând *Logica Lumilor Posibile* în sens, rigoare, configurație și performanță s-ar putea face un pas în plus în afirmarea *ordinilor implicite* în fluxul generator și *civilizator* al fenomenului muzical, activându-se ca atare resorturi interne, fundamentale în configurarea *muzicală* a unui fenomen de cultură care își depășește permanent definiția în timp, prin timp;

https://biblioteca-digitala.ro

consecințele acestei *activări* par adecvate oricărei forme de comunicare (în spațiul-timp…).

În configurarea enunțului muzical, textul (partitura) va propune un set de principii de structurare a frecvențelor. De asemenea, va defini *tipologia* timpului muzical *(strié* și *lisse*) și, în cadrul acesteia, structurile ritmice a fi aplicate în enunțul frecvențelor sonore și al tăcerilor. De asemenea va stabili criteriile de continuitate și discontinuitate a transformărilor dintre valorile spațiale date ale domeniului.

Câteva mențiuni speciale privind **pauza** în acțiunea muzicală. Ea poate primi următoarele accepțiuni: *non sunet* și *non-activitate* (muzicală). În primul caz avem de-a face cu valoarea *Ø* atribuită zonei respective a parametrului (spațial) *IT*, acțiunea muzicală desfășurându-se în continuare în această „nuanță", iar în cele de-al doilea caz, avem de a face cu *întreruperea* (totală) a acțiunii muzicale (lapsus, ieșire din procesul „rostirii", al comunicării muzicale).

Pornind de la cele înfățișate mai sus și în sensul tipologiilor morfologice și sintactice studiate în apariițiile anterioare ale *Logicii lumilor Posibile* vom expune în intervențiile noastre ulterioare anumite *studii de caz* legate de formarea în performanță a unei *muzici cu doi pași* privind configurarea *enunțului muzical*.

https://biblioteca-digitala.ro

György Ligeti şi balada *Mioriţa*

Constantin-Tufan Stan

György Ligeti, unul din cei mai titraţi compozitori contemporani şi, poate, cel mai autorizat reprezentant al avangardei din a doua jumătate a secolului XX, născut în inima Transilvaniei, la Târnăveni, în 1923, într-o familie de evrei asimilaţi (patronimul Ligeti fiind o traducere în limba maghiară al celui germano-evreiesc, Auer), a avut parte de o interesantă experienţă cu varianta belinţeană a baladei *Mioriţa*, din monumentala culegere a lui Sabin Drăgoi, realizată în 1934, *Monografia muzicală a comunei Belinţ. 90 melodii cu texte culese, notate şi explicate* (Editura Scrisul Românesc, Craiova [1942]). După absolvirea studiilor gimnaziale şi liceale la Cluj, unde familia sa se mutase din anul 1929 (doar ultima clasă liceală a urmat-o, după Dictatul de la Viena, în limba maghiară, alegând însă limba română ca limbă străină la examenul de bacalaureat), s-a înscris la cursul de compoziţie al lui Ferenc Farkas, la Conservatorul de Muzică clujean. În timpul studenţiei a avut o traumatizantă experienţă familială, doar el şi mama sa supravieţuind pogromului declanşat, în 1943, de autorităţile horthiste ungare instalate în Transilvania după Dictat. În 1945 a susţinut examenul de admitere la Academia de Muzică „Franz Liszt" din Budapesta (va studia compoziţia cu Sándor Veress, Pál Járdányi şi Ferenc Farkas), unde l-a cunoscut pe compozitorul lugojean György Kurtág (ambii muzicieni sperau să studieze compoziţia cu idolul lor, Béla Bartók, care însă se va stinge tragic, la New York, în acea toamnă), de care-l va lega o prietenie de-o viaţă. În 1949, după absolvirea Academiei budapestane, a revenit în România, unde intenţiona să aprofundeze cercetările sale folcloristice şi etnomuzicologice.

La Cluj, în prima etapă a periplului său, a colaborat cu János Jagamas, coordonatorul unui proiect privind elaborarea

https://biblioteca-digitala.ro

unei monografii a satului maghiar limitrof Inucu (proiect nefinalizat), apoi, în Capitală, la Institutul de Folclor, cu Sabin Drăgoi, Mircea Chiriac, Pascal Bentoiu, Emilia Comişel ş.a. Un rezultat al studierii arhivei Institutului de Folclor îl reprezintă realizarea studiului *Egy aradmegyei román együttes* [*Un ansamblu românesc din judeţul Arad*], dedicat practicii muzicale a tarafurilor româneşti, redactat în limba română şi tradus în maghiară de Ligeti. Frecventarea arhivei Institutului de Folclor din Bucureşti, condus la acea vreme de Sabin Drăgoi, proaspăt numit în funcţie (1950) după un stagiu directorial la două importante instituţii timişorene, Conservatorul Municipal şi Opera Română din Cluj aflată în refugiu la Timişoara, i-a oferit prilejul să cunoască melodiile ţărăneşti din *Monografia muzicală a comunei Belinţ*, dar şi din celelalte culegeri realizate de Drăgoi în Banat şi Transilvania. *Concert Românesc*, finalizat în iunie 1951, după mai multe etape componistice, reflectă acumulările şi preocupările din acea perioadă, reprezentând, în acest sens, o adevărată sinteză a investigaţiilor sale folcloristice, dar şi o pagină contrastantă în raport cu ceea ce avea să definească, mai târziu, stilul avangardist al lui Ligeti, autorul *Poemului simfonic pentru 100 de metronoame*, dar şi al coloanei sonore din filmul SF regizat de Stanley Kubrick în 1968, *2001: A Space Odissey*, alcătuită (alături de secvenţe din creaţii semnate de Richard Strauss, Johann Strauss şi Aram Haciaturian) cu extrase din patru creaţii de referinţă, *Atmosphères*, *Lux aeterna*, *Requiem* şi *Aventures*.

Între prelucrările elaborate în această perioadă, ca preludiu în conceperea şi definitivarea *Concertului Românesc*, se numără şi un duo violonistic (*Baladă şi joc* – Cluj, ianuarie 1950), inspirat de melodia *Mioriţei* din *Monografia* lui Drăgoi, citată *in integrum*, în partea I, de vioara I, artificiile contrapunctice ale viorii secunde, pe un latent suport armonic modal, configurând splendida construcţie melodică populară. În septembrie 1950, Ligeti finalizează o variantă a *Duoului*, utilizând acelaşi material într-o nouă prelucrare, destinată unei orchestre şcolare (*Baladă şi Joc* / *Ballade und Tanz*, pentru orchestră şcolară, după cântece populare româneşti).

https://biblioteca-digitala.ro

CONCERT ROMÂNESC / *Román koncert*, pentru orchestră, este structurat în patru părţi, care se cântă fără întrerupere. Introducerea, de factură lirică, este susţinută la unison de corzi şi clarinet, apoi, la octava superioară, de vioara I, cu acompaniamentul celorlalte compartimente ale cordarilor şi suflătorilor (*Mioriţa* din *Monografia* lui Drăgoi, redată identic ca structură melodică, însă la secundă mare superioară, cu o mişcare metronomică mai mică faţă de cea din melodia originală). Urmează o melodie de joc cu accente energice, debordante (*Allegro vivace*), creată de Ligeti în spiritul jocurilor populare belinţene prezente în *Monografia* lui Drăgoi. În cuprinsul *Concertului* a fost integrat un alt produs al perioadei clujene, *Cântece poporane româneşti*, pentru mezzosoprană, bariton şi orchestră ţigănească. Sonorităţile de sorginte folclorică sunt sublimate, în partea a III-a (*Adagio ma non troppo*), dar şi în finalul ultimei secţiuni (*Molto vivace*), cu ecouri de bucium, redate de corni prin intervale de cvintă şi octavă perfectă şi septimă mică (emiterea armonicelor naturale). Imaginea luminoasă a copilăriei este potenţată şi de melopeea cornului englez, care sugerează o anumită atmosferă pastorală, reminiscenţă a ambianţei sonore receptate în arealul natal, dar şi de secvenţele melodice preluate din practica ansamblurilor lăutăreşti ţigăneşti. Structurile sonore, asemănătoare, pe alocuri (prin atmosferă, ritm şi orchestraţie), cu cele bartókiene (*Dansuri populare româneşti*, *Concert pentru orchestră*, pantomima *Mandarinul miraculos*) şi cele enesciene din *Rapsodia I*, poartă însemnele unor curajoase abordări armonice, cu pregnante coloraţii modale, şi ale unei debordante, explozive succesiuni ritmice şi dinamice. După câteva repetiţii, lucrarea a fost respinsă de cenzura comunistă din Ungaria de la o primă audiţie publică (pentru un nevinovat fa diez suspendat pe un acord de Fa major, care, e drept, creează o sonoritate de maximă tensiune şi asprime), aparatnicii regimului fiind sensibili la rezonanţele folclorice ale „noii" muzici culte, în măsură să reflecte realismul socialist. Prima audiţie absolută va avea loc mult mai târziu, abia în anul 1971, în interpretarea Orchestrei Filarmonicii din Los Angeles.

https://biblioteca-digitala.ro

Opusul, tipărit la Editura Schott din Mainz (în 1996, în format de buzunar, şi în 2002, în format mare), a fost înregistrat pe CD-ul *The Ligeti Project II* (în premieră mondială), în editarea Casei de Discuri „Teldec", în interpretarea orchestrei Berliner Philharmoniker, sub bagheta lui Jonathan Nott, alături de câteva din creaţiile majore ale lui Ligeti elaborate în perioada de maturitate: *Lontano*, *Atmosphères*, *Apparitions* şi *San Francisco Polyphony*. Realizarea acestui proiect discografic, sub directa supraveghere a autorului, relevă preţuirea compozitorului pentru *Concert Românesc*. În prezentarea CD-ului (*György Ligeti on his Orchestral Works*), Ligeti detaliază câteva secvenţe din tribulaţiile pe care le-a întâmpinat cu interpretarea opusului său de tinereţe: „În 1949, când aveam 26 de ani, am învăţat să transcriu cântece populare, după cilindri de fonograf, la Institutul de Folclor din Bucureşti. Multe din aceste melodii au rămas fixate în memoria mea şi m-au condus, în 1951, spre compunerea *Concertului Românesc*. Totuşi, nu totul este original românesc în el, deoarece am inventat, de asemenea, elemente în spiritul tarafurilor săteşti. Mai târziu, am putut să ascult piesa la Budapesta, într-o repetiţie – o execuţie publică era interzisă. Sub dictatura lui Stalin, chiar şi folclorul era permis numai în «formă politică corectă», cu alte cuvinte, potrivit normelor realismului socialist: armonizările major-minor à la Dunaievski erau binevenite, chiar şi orientalismele modale, în stilul lui Haciaturian, erau încă permise, în schimb Stravinski fusese anatemizat. Modul particular în care tarafurile săteşti îşi armonizau muzica, adesea «de-a-ndoaselea» şi cu multe disonanţe, era privit ca incorect. În partea a patra a *Concertului Românesc* există un pasaj, în care un fa diez se aude în contextul lui Fa major. Acesta a fost un motiv suficient pentru aparatnicii responsabili cu arta, pentru a interzice întreaga lucrare".

György Ligeti s-a stins din viaţă la Viena în 2006. Din câte cunoaştem, niciun exeget nu a identificat balada belinţeană *Mioriţa* ca izvor al duoului *Baladă şi Joc* (implicit al variantei pentru orchestră de şcoală) şi al părţii I din *Concert Românesc*, partiturile tipărite la prestigioasa Editură Schott menţionând doar că este vorba de lucrări inspirate de cântece

https://biblioteca-digitala.ro

populare româneşti. Este evident că entuziasmul lui Drăgoi la identificarea vechii balade nu a fost gratuit, frumuseţea şi expresivitatea construcţiei melodice inspirându-l pe Paul Constantinescu (în balada *Mioriţa*, pentru cor mixt *a cappella*, capodoperă a muzicii corale româneşti) şi, ceea ce mi se pare mai important, ca un climax generat de o fericită întâmplare (predestinare?), chiar pe Ligeti, compozitorul transilvănean, care a vibrat la sonorităţile ancestralei alcătuiri muzicale, identificându-se, astfel, cu una din esenţele perene ale melosului românesc de sorginte folclorică. Ce alt omagiu mai frumos ar fi putut să aducă Ligeti plaiului mioritic în care a fost zămislit, dar şi lui Béla Bartók, părintele său spiritual, coborâtor din acelaşi mirific spaţiu?

https://biblioteca-digitala.ro

Interdependenţe structurale şi stilistice între folclorul românesc şi muzica bizantină, în *Preludiul la unison* de George Enescu

Stroe-Vlad GHEORGHIŢĂ

În general se consideră că George Enescu, în creaţia sa, a fost apropiat de folclorul românesc, pe care l-a filtrat diferit, în funcţie de etapele de creaţie, pornind de la *citatul folcloric,* moştenire de la compozitorii precursori şi ajungând până la *sublimarea structurilor folclorice,* în perioada maturităţii.

Apropierea creaţiei lui George Enescu de muzica bizantină nu reprezintă o preocupare deosebită a muzicologilor, cu toate că aşa cum în copilărie a luat contact cu folclorul ţărănesc, va fi fost prezent şi la slujbele religioase la care participa întreaga obşte sătească.

Aprecierea muzicii bizantine este, fără îndoială, o constantă în viaţa lui George Enescu. Spre exemplu, *Liturghia* lui D. G. Kiriac îi era cunoscută, lucrare pe care o considera ca etalon pentru creaţia corală de gen. De altfel, sunt mărturii că Enescu avea în proiect să scrie o liturghie[1].

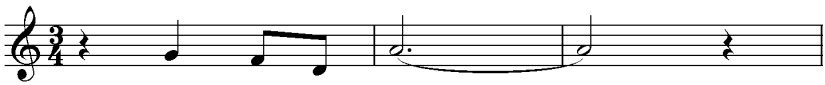
Atât folclorul cât şi muzica bizantină sunt creaţii de factură arhetipală. Enescu, în întreaga sa creaţie, face apel la principiile arhetipale ale muzicii intrate în conştiinţa sa încă de la vârsta copilăriei, pe care le dezvoltă şi le prelucrează în conformitate cu cerinţele epocii şi cu geniul său muzical.

[1] Petru Comarnescu – *Arta românească,* Lămuriri privitoare la problemele specificului românesc. *De vorbă cu maestrul George Enescu*. Apărut în: *Politica,* Bucureşti, An II, nr. 208, 5 febr. 1927; Republicat în: George Enescu – *Interviuri,* vol. II, p. 234.

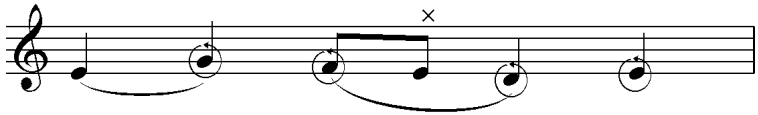
https://biblioteca-digitala.ro

Una dintre remarcabilele însuşiri ale melodiei bizantine este caracterul ei *monodic,* calitate care se amplifică, dacă ţinem seama de faptul că muzicienii europeni înveşmântează armonic şi polifonic întreaga lor creaţie muzicală.

La începutul secolului al XX-lea, în plin avânt al simfonismului european, Enescu aduce în atenţia lumii muzicale o partitură monodică de referinţă: *Preludiul la unison* din *Suita I pentru orchestră, op. 9*, în care autorul apelează la complexul de tradiţii muzicale româneşti, folclorice şi bizantine. Momentul definitivării acestei lucrări [1] este acela în care Enescu depăşeşte etapa citatului folcloric, bazele creaţiei sale putând fi dezvăluite prin analize scalare sau prin descoperirea arhetipurilor muzicale utilizate.

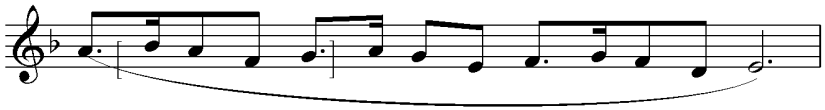
Evoluţia *Preludiului* se face prin dezvoltarea ritmico-melodică a trei motive muzicale de o simplitate arhaică, a căror structură iniţială se caracterizează printr-un modalism oligocordic, sugerând apartenenţa la straturi vocale străvechi, stilizate şi valorificate instrumental.

Ex. nr. 1: George Enescu – *Suita I pentru orchestră, op. 9,* partea I - *Preludiu la unison,* m. 1-3; MOTIVUL I

Acest motiv muzical enescian, poate fi derivat/dedus din diverse formule melodice specific bizantine.

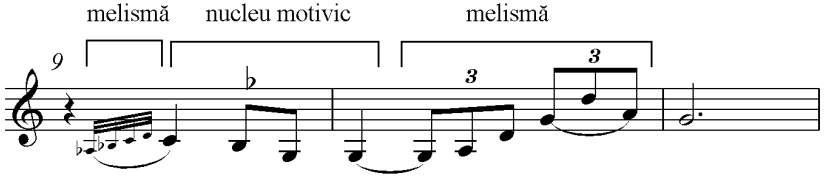
În exemplul următor, care este extras din muzica de cult bizantin, notele de pasaj încarcă salturile intervalice, conducând linia melodică spre o particularitate vocalică: mersul treptat.

[1] George Enescu – *Suita I pentru* orchestră, Editura muzicală, Bucureşti, 1966. Lucrare definitivată în anul 1902 şi prezentată în anul 1903 la Ateneul Român.(nota ne aparţine).

https://biblioteca-digitala.ro

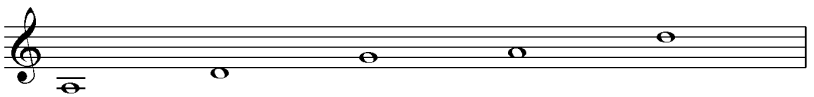
Ex. nr. 2: Motivul muzical enescian poate fi derivat/dedus din melosul bizantin[1]

În alte ipostaze, intervalica motivului este regăsită, fără a se respecta însă formula ritmică:

Ex. nr. 3: Motivul muzical enescian poate fi derivat/dedus din melosul bizantin[2]

Simplitatea arhaică a motivelor muzicale iniţiale propuse de către Enescu în *Preludiu,* lasă loc pentru dezvoltarea ulterioară a acestora. În viziunea enesciană o primă dezvoltare a motivului iniţial, se realizează prin păstrarea nucleului motivic şi ataşarea anterioară şi posterioară a unor elemente melismatice:

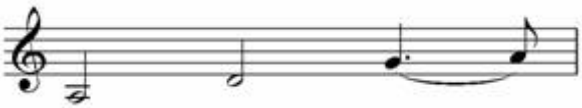
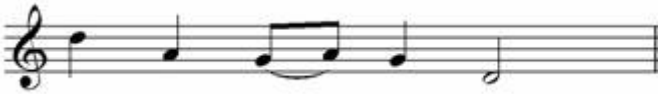


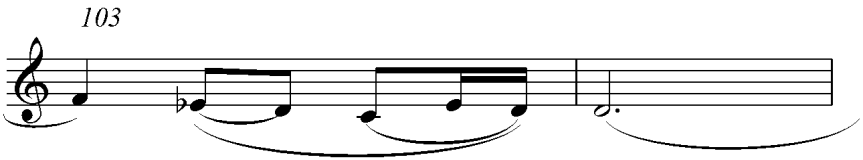
Ex. nr. 4: George Enescu –- *Preludiu la unison,* m. 9-11

Structura melismatică finală, formată prin succesiunea de cvarte şi cvinte perfecte ascendente, creează o stare de imponderabilitate melodică, datorată tritoniei: LA, RE, SOL, extinsă pe două octave.

[1] I. Popescu-Pasărea - *Axion Duminical,* gl. VIII, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 52, s[istemul] 6.
[2] I. Popescu-Pasărea, după N. Apostolescu – *Laudă, suflete al meu,* gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 88, s. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. nr. 5: Scară oligocordică

Această scară oligocordică poate fi reconstituită atât ascendent cât şi descendent cu exemple din literatura muzicală bizantină:

Ex. nr. 6: Scara melismei poate fi dedusă din muzica bizantină[1]

Ex. nr. 7: Scara melismei poate fi dedusă din muzica bizantină[2]

O altă variantă de evoluţie a primului motiv enescian, poate fi regăsită în travaliul tematic al *Preludiului:*

Ex. nr. 8: George Enescu –- *Preludiu la unison,* m. 103-104

Formula evolutivă prezentată mai sus, se apropie de un anume tip de cadenţe interioare sau finale, specifice glasului V:

[1] I. Popescu-Pasărea, după Filip Paleologul (Craiova, 1854) – *Răspunsuri,* gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 131, s. 6.
[2] Chiril Popescu – *De vreme ce eu, păcătosul,* gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 272, s. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

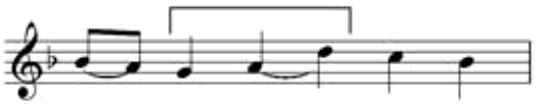
Ex. nr. 9: Formula evolutivă - corespondenţă în muzica bizantină[1]

Ex. nr. 10: Formula evolutivă - corespondenţă în muzica bizantină[2]

Cel de-al doilea motiv muzical al *Preludiului* enescian,

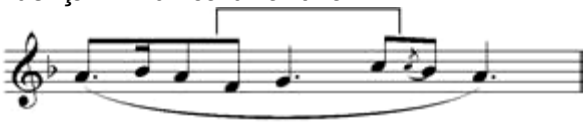
Ex. nr. 11: George Enescu –- *Preludiu la unison,* m. 4-6; MOTIVUL II

chiar dacă are o desfăşurare aparent mai puţin specifică muzicii vocale bizantine din cauza saltului nepregătit şi nerezolvat, poate fi întâlnit în lucrări cultice, cu predilecţie în creaţiile protopsalţilor din sec. al XIX-lea şi prima jumătate a secolului XX.

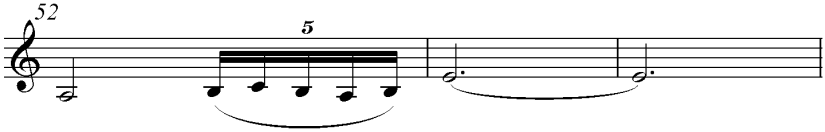
Prezent în diferite ipostaze ritmice, desenul melodic al celui de-al doilea motiv enescian se regăseşte în melodica bizantină, într-un context al logicii evoluţiei vocalice, unde saltul ascendent de cvartă perfectă poate fi nepregătit, dar rezolvat.

[1] Ghelasie Basarabeanul – *Sfinte Dumnezeule,* gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 26, s. 4.
[2] Anton Pann – *Mărturisiţi-vă Domnului,* gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 242, s. 3 şi s. 5.

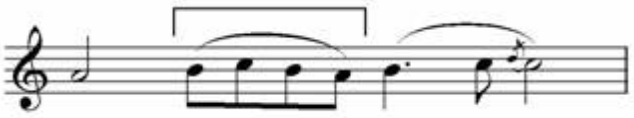
https://biblioteca-digitala.ro

Ex. nr. 13: Al doilea motiv muzical enescian - corespondenţă în muzica bizantină[1]

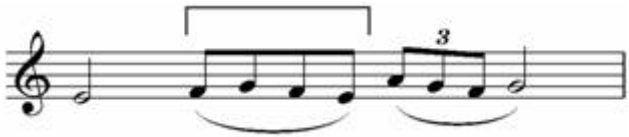


Ex. nr. 14: Al doilea motiv muzical enescian - corespondenţă în muzica bizantină[2]

Motivul secund expus în *Preludiu,* caracterizat printr-o exprimarea laconică, alcătuit doar din trei sunete, apare dezvoltat în măsurile 52-54, prin formarea unei melisme în jurul sunetului median:

Ex. nr. 14: George Enescu –- *Preludiu la unison,* m. 52-54

În ceea ce priveşte muzica de cult, primele patru sunete din această melismă alcătuiesc cea mai uzitată formulă melodică în care sunt angrenate patru jumătăţi de timp succesive. Această structură ritmico-melodică este deseori folosită de către protopsalţi pentru lansarea cadenţelor interioare sau finale:

Ex. nr. 15: Melismă dedusă din melodica bizantină[3]

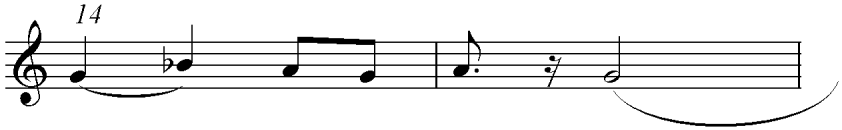
[1] I. Popescu-Pasărea, după N. Apostolescu - *Laudă, suflete al meu,* gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p.84, s. 4-5.
[2] Nectarie Ieroschimonahul – *Braţele părinteşti,* gl V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p.247, s. 4.
[3] I. Popescu-Pasărea – *Fericit bărbatul,* gl. VIII, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p.232, s. 3-4.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. nr. 16: Melismă dedusă din melodica bizantină[1]

Aceste patru sunete din melismă alcătuiesc, de asemenea, o constantă

într-una din cadenţele finale specifice glasului I:

Ex. nr. 17: Melismă dedusă din melodica bizantină[2]

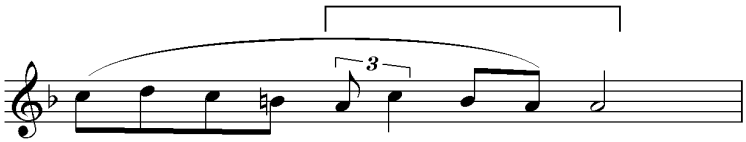
Comparativ cu celelalte motive muzicale enesciene analizate anterior, cel de-al treilea, cu toate că este mai amplu pe orizontală,

Ex. nr. 18: George Enescu –- *Preludiu la unison,* m. 14-15; MOTIVUL III

are cel mai mic ambitus (3m), într-o desfăşurare scalară de *tricordie* şi este din punct de vedere ritmic şi melodic, cel mai apropiat de muzica de cult, amintind de cadenţări specifice ehurilor bizantine:

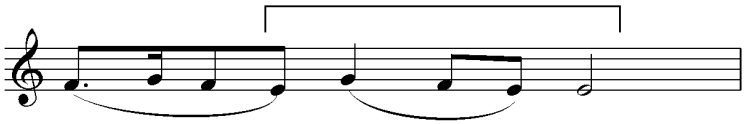
[1] Anton Pann – *Axion la Liturghia Sf. Vasile cel Mare,* gl. VIII, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p.167, s. 1.

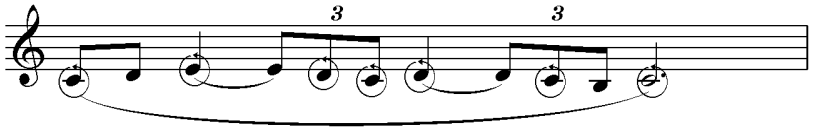
[2] Oprea Demetrescu – *Principii elementari ai musicii bisericesci*, p.10, r. 7.

https://biblioteca-digitala.ro



Ex. nr. 19: Al treilea motiv muzical enescian - corespondenţă în muzica bizantină[1]

Cadenţele melodice ale celor opt glasuri, în unitatea şi diversitatea lor, se metamorfozează astfel încât, prin comparaţie, motivul enescian poate avea filiaţie bizantină:

Ex. nr. 20: Al treilea motiv muzical enescian - corespondenţă în muzica bizantină[2]

Cadenţa melodică bisericească poate să apară într-o formă îmbogăţită melismatic, în următorul exemplu motivul enescian putând fi considerat o sinteză melodică a acesteia:

Ex. nr. 21: Al treilea motiv muzical enescian - corespondenţă în muzica bizantină[3]

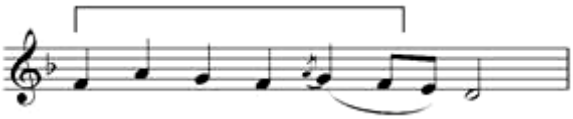
Acest ultim motiv muzical enescian analizat, poate fi întâlnit nu numai în cadenţe, ci şi în desfăşurarea mediană a frazelor, desenul melodic întrând în categoria arhetipală a muzicii bizantine:

---

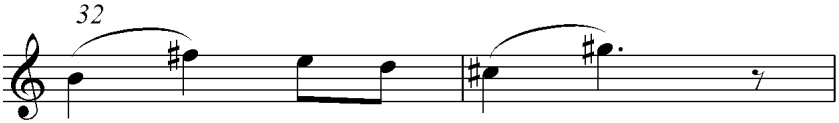
[1] Ştefanache Popescu – *Axion,* gl. III, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 146, s. 1-2.

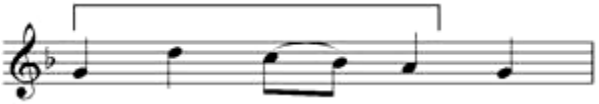
[2] Macarie Ieromonahul – *Vai mie, înnegritule suflete!,* gl. VIII, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 251, s. 5-6.

[3] Ştefanache Popescu - *Axion,* gl. VIII, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 166, s. 1.

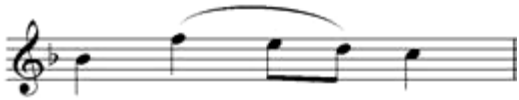
https://biblioteca-digitala.ro

Ex. nr. 22: Al treilea motiv muzical enescian - corespondenţă în muzica bizantină[1]

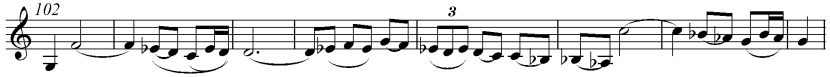
Ex. nr. 23: Al treilea motiv muzical enescian - corespondenţă în muzica bizantină[2]

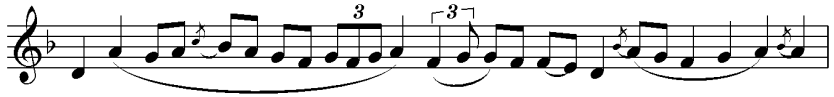
Expus în *Preludiul la unison* în măsurile 13 şi 14, motivul *trei* este reluat variaţionat în măsurile 32 şi 33, prin amplificarea saltului iniţial de la terţă mică la cvintă perfectă, interval care va fi ataşat şi la finalul formulei melodice:

Ex. nr. 24: George Enescu –- *Preludiu la unison,* m. 32-33

Noua formulă melodică rezultată, care reprezintă un punct de plecare pentru dezvoltări variaţionale ulterioare în *Preludiu,* se regăseşte în formule melodice bizantine:

Ex. nr. 25: Variaţiunea motivului III - corespondenţă în muzica bizantină[3]

[1] Marin Velea – *Am văzut lumina,* gl. III, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 206, s. 2-3.
[2] Chiril Popescu – *De vreme ce eu, păcătosul,* gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 273, s. 1-2.
[3] Anton Pann – *Mărturisiţi-vă Domnului,* gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 242, s. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. nr. 26: Variaţiunea motivului III - corespondenţă în muzica bizantină[1]

După o zonă mediană încărcată cu arpegii rezultate din variaţiunile celor trei motive iniţiale, către sfârşitul *Preludiului* linia melodică enesciană pierde din agilitatea instrumentală şi începând cu măsura 102 se configurează într-un mers treptat cu salturi intervalice din ce în ce mai rare, amintind de melopeea bizantină:

Ex. nr. 27: George Enescu –- *Preludiu la unison,* m. 102-109

Exemplul următor, extras din creaţia cultică a lui Ion Popescu-Pasărea, chiar dacă are o desfăşurare melodică doar aproximativ asemănătoare cu fragmentul de mai sus, impune aceeaşi atmosferă religioasă care îndeamnă la reculegere şi rugăciune:

Ex. nr. 28: Măsurile 102-109 din *Preludiu* - corespondenţă în muzica bizantină[2]

În concluzie, în cercetarea complexului de tradiţii muzicale româneşti, care conferă identitate compozitorilor români, analiza noastră are ca scop apropierea şi cunoaşterea unei laturi a creaţiei lui George Enescu, nu numai din punct de vedere al valorificării filonului folcloric, ci şi din perspectiva integrării melosului bizantin în diversitatea melodică enesciană.

[1] Dimitrie Suceveanu – *Nu pricep, Curată,* gl. III, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 245, s. 4.
[2] I. Popescu-Pasărea – *Psalmul 70,* gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 226, s. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Rolul muzicii sacre în transformarea societăţii

Cristian CARAMAN

1. Puterea spirituală a muzicii

Muzica, precum alte arte, este ea însăşi un răspuns la tiparele şi ordinii creaţiei lui Dumnezeu. Muzica sacră are un loc bine conturat, ca principiu sonor, artistic şi cultic, în circuitul valorilor perene ale culturii muzicale universale.

Puterea muzicii este diversă, ea, aproape, poate fi considerată permisivă, transformatoare şi curativă. Muzica acţionează asupra ascultătorului în mai multe moduri: unii o asimilează pur şi simplu la nivel instructiv, alţii o cercetează pentru a depista în ea indicii ale existenţei, iar cei mai mulţi o ascultă pentru mesajul pe care-l transmite. Muzica poate fi plasată în cadrul a trei mari caracteristici: extatic, simbolic şi retoric. Dimensiunea extatică a muzicii este o reacţie subliminală vis-a vis de mişcare şi ritmuri, ce conduc către transformări psihice. Puterea simbolică a muzicii a fost exprimată de scriitorii creştinismului timpuriu, care integrau tiparele muzicii, ca de altfel şi a altor arte, ca parte a marii simfonii a ordinii iniţiată şi susţinută de Dumnezeu, simbolic Cel mai mare dintre toţi compozitorii, Creatorul Universului Universurilor.

Muzica creată de oameni este un simbol al tiparului infinit de grandios al Creaţiei lui Dumnezeu. Acceptarea acestei dimensiuni mistice a muzicii are consecinţe importante pentru creştinism. În accepţiunea sfântului Tommaso d'Aquino

https://biblioteca-digitala.ro

frumuseţea este splendoarea ordinii[1]. Un ultim aspect este legat de funcţia liturgică a muzicii sacre precum şi de destinaţia ei în cadrul închinării religioase. Închinarea este o caracteristică fundamentală a omului de celebrare a perfecţiunii divine, care începe odată cu privilegiul descoperirii lui Dumnezeu. De aceea omul este dator să I se închine şi să-I înalţe lui Dumnezeu cântări de laudă şi mulţumire împreună cu toţi sfinţii.

Prin muzică această apropiere este realizabilă, atâta vreme cât ideea superioară a credinţei există, ca principiu vital călăuzitor menit să combată răul esenţial.

2. Antecedentele muzicii sacre

Aceste antecedente au vechi rădăcini în cântul ebraic şi monodia religioasă. Pentru studiul cântecului ebraic cel mai preţios izvor este Biblia, ce cuprinde opere literare antice, poezii, învăţături, legi, prorocii şi scrieri din primul veac al creştinismului. Din scrierile biblice reiese că religia era strâns legată de literatură şi muzică. Spre deosebire de alte popoare, datorită interdicţiilor impuse de religie, arhitectura, sculptura şi pictura nu au cunoscut nici o dezvoltare, în schimb muzica a ocupat un loc important în viaţa socială religioasă a poporului evreu încă de la începuturi memorabile.

Muzica a fost consacrată atât slujbelor religioase din Templu, dar a fost folosită şi într-un context laic din cele mai vechi timpuri. Muzica era folosită în vreme de jale cât şi în vreme de bucurie.

Apariţia muzicii profesioniste, legată de cultul religios, are loc în jurul anului 1011 î.Hr, odată cu formarea statului Israel şi înfloririi sale sub domnia regilor David şi Solomon. Se ştie că David a compus 73 de psalmi, şi împreună cu alţi psalmi printre care cei compuşi de Asaf (12 psalmi), fiii lui Core (10 psalmi), Solomon (2 psalmi), Heman (un psalm), Etan (un

[1] Andrew Wilson-Dickson, The Story of Christian Music (Minneapolis: Fortress Press, 1996),12.

https://biblioteca-digitala.ro

psalm), Moise (un psalm), formează cartea Psalmilor (Laude) ce conţin 150 psalmi.

Psalmii erau cântări acompaniate de instrumente cu coarde (psalterion), de aici şi titlul de **Psalmoi**. Majoritatea psalmilor au fost scrişi, în secolul al X-lea î.Hr., în decursul epocii de aur a poeziei israelite.

Psalmii reprezintă una din cele mai vechi prezentări de cântări lirice. În totalitatea ei, muzica evreiască, alcătuită din imnuri şi psalmi, este destinată marilor solemnităţi ce se desfăşurau la Templu.

Imnurile au pătruns în muzica de cult, aşa cum mai târziu melodiile populare au pătruns în muzica creştină.

Modelul de psalmodie ebraică veche anticipă prin caracterul său coralul gregorian. Tot Biblia ne furnizează informaţii cu privire la muzica instrumentală şi instrumentele folosite. Existau instrumente cu coarde (Lire, Psalterion, Kinnor, Trombon, Timpanon), instrumente de suflat (Cavalul, Flautul, Orga, Cornul, Trompeta, Cornet), şi instrumente de percuţie (Clopote, Clopoţei, Chimvale, Tamburină)[1].

3. Monodia sacră

Departe de a mai reprezenta structura originală, dar conservându-se până azi, psalmodia ebraică trecută prin filtrul creştinătăţii romane şi rămânând apanajul bisericii bizantine a căpătat o formă evoluată şi stabilă cunoscută sub numele de **coral gregorian**, Papa Grigore cel Mare (590-604) fiind cel care va reforma şi oficializa cântul liturgic. Legătura muzicii ebraice cu cea creştină este evidentă prin preluarea procedeelor liturgice de la Templul din Ierusalim şi folosite în biserica primară. Genul diatonic al melodiilor siriene, caldeene, ebraice este regăsit în psalmodierea din muzica creştină

[1] J. Stainer, The Music of the Bible (1914); C.H. Cornill, Music in the Old Testament (1909); S.B. Finesinger, Musical instruments in the Old Testament (1926); K. Sachs, History of Musical Instruments (1940); Dicţionar Biblic (Oradea: Cartea creştină, 1995).

https://biblioteca-digitala.ro

primară. Cântul antifonic şi responsorial îşi are originea în cântul antifonic ebraic, când cele două coruri levitice cântau unul la octava superioară şi altul la octava inferioară, şi în cântul responsorial în care forma de execuţie consta în alternarea solistului cu răspunsul mulţimii.

O altă formă a monodiei religioase a evului mediu o reprezintă cântecul melismatic, cunoscut sub numele de **Aleluia** (o formă latinească alterată a invocaţiei ebraice însemnând Lăudaţi-l pe Yahwe). În forma sa primitivă, aleluia se prezenta ca o manifestare colectivă aflată sub semnul aclamaţiei jubilatorii, formată din **aleluia** şi **jubilus** (jubilaţii), şi caracterizată de o lungă vocaliză în prima parte, iar în partea a doua versetul biblic era completat de o vocaliză jubilatorie. **Antifonul primitiv** este un cântec monodic, interpretat alternativ de două coruri, sau interpretat în urma unui psalm (textul reluând un verset al psalmilor), care va deveni varietatea muzicală şi textuală multiplă a cântecului gregorian. Compus pentru adunările de credincioşi, antifonul va rămâne în cadrul de recitare psalmodică, având un ambitus ce nu depăşeşte sexta.

În Postul Paştelui, perioadă de penitenţă pentru toţi creştinii, aleluia care precede lectura Evangheliei, este înlocuită de **Trait**, menit să exprime gravitatea momentului liturgic. Trait-ul**,** cântat alternativ de două coruri sau de cantori şi cor, înlănţuie mai multe versete ale unui psalm, fiecare împărţit în două părţi. Foloseşte al 8-lea ton gregorian (tetrardus plagal, finala sol), mai rar al doilea ton, ornamentarea versetelor fiind similară. Liturghia medievală este dominată de recitarea psalmilor, repons-ul ca şi antifonul ocupând un loc major.

Repons-ul este construit pe principiul alternanţei dintre versetul psalmului (B), ornamentat şi apropiat de dicţia silabică şi reponsa (A) mult mai melismatică. Repons-ul are o formă ternară ABA, caracterizată prin reluarea unor elemente**.** Repons-ul foloseşte cele opt moduri gregoriene, iar când psalmul dispare (din offertorium, partea misei) devine un gen autonom. În secolul al IX-lea călugărul Notker de la abaţia elveţiană din Saint-Gall, atestă existenţa **Secvenţei**, care după secolul al X-lea capătă dezvoltări libere.

https://biblioteca-digitala.ro

Secvenţa**,** piesă silabică în versuri, desemnează iniţial orice vocaliză jubilatorie adăugată unei fraze liturgice (sequentia=ceea ce urmează). Melodia versurilor (exceptând extremele) este dată de schema a a b b c c... n, acest paralelism desemnând în secolul al XV-lea procedeul de reproducere a aceluiaşi motiv pe diferite trepte ale scării muzicale. Secvenţa va rămâne marcată de silabism, coeziune formală şi eleganţă expresivă. Exemple de secvenţe: Victimae Paschali laudes, Veni Sancte Spiritus, Lauda Sion, Dies irae, Stabat Mater. Începând cu secolul al X-lea în abaţiile din Saint-Gall şi Saint-Martial din Limoges este pus în aplicare un nou procedeu numit **Tropul**, a cărui importanţă istorică este inestimabilă, şi constă din plasarea de cuvinte, câte o silabă pe notă, pe lungile vocalize din aleluia**,** apoi pe toate părţile misei: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

Cheia Tropului este libertatea formei, el propunând dezvoltări ornamentale ale melodiei rituale (aliluia), intercalând între textele oficiale (ale tradiţiei paleo-creştine) texte noi împreună cu melodia corespunzătoare. Astfel, tropul va deveni cu timpul, datorită inventării textului (trop logogeu) şi a muzicii (trop melogen), primul gen autonom din istoria muzicii ce evadează din cadrul tradiţiei rigide. În timp ce în liturghia romană pivotul principal era psalmodia, în liturghia orientală era **imnul.** Psalmodia bizantină se distinge de cea apuseană printr-o melismatică mai ornamentală, mai bogată. În muzica religioasă bizantină au pătruns elementele creaţiei siriene de imnuri, care aveau în introduceri şi între cântările oficiale texte populare noi. Mai târziu, au fost aplicate melodii care se potriveau metricii textului, fapt ce a condus la apariţia unei noi forme imnice şi anume **Irmos** (legătură). În secolul al VI-lea şi al VII-lea, sirianul Roman Glasdulce va scrie aşa numitele **Condacuri,** care erau poeme ale căror strofe (18-24) erau legate între ele prin acrostihuri (o combinaţie între iniţialele versurilor). Condacul ca structură este format dintr-un cuplet şi un refren. Dezvoltarea creaţiei de imnuri a dus în secolul al VII-lea şi al VIII-lea la apariţia canoanelor**.**

Canonul era format din nouă ode, alcătuite fiecare din mai multe strofe ce concordau ritmic între ele. Printre

https://biblioteca-digitala.ro

compozitori de canonuri se numără Andrei Cretanul (Andrei Criteanul, sec. VII-VIII, care a scris Marele Canon alcătuit din 25 strofe şi loan Damaschin care a şi stabilit sistemul celor opt glasuri (ehuri), sistem alcătuit din patru glasuri vechi autentice şi patru plagale. Textele şi melodiile cântărilor bisericeşti ortodoxe sunt încadrate în aceste glasuri cărora le corespund forme melodice specifice. Atât Biserica de Apus cât şi Biserica de Răsărit s-au opus laicizării muzicii bisericeşti prin selecţionarea şi sistematizarea formelor şi genurilor muzicale.

Coralul gregorian în Apus şi Octoihul în Răsărit, la Bizanţ, reprezintă tendinţa bisericii de a grupa şi selecţiona cântările de cult după criterii pur religioase. Baza teoretică a muzicii bizantine o constituie concepţia greacă despre moduri, căreia îi aduce uşoare modificări.

Pontificatul lui Grigore cel Mare rămâne o piatră de hotar între istoria antică a bisericii şi cea medievală.

Antifonarul papei Grigore cel Mare poartă denumirea de Coral gregorian, cunoscut şi sub denumirea de Cantus romanus (fiindcă provenea de la Roma) sau de Cantus choralis (fiindcă era interpretat numai de cor bărbătesc). Deoarece melodiile gregoriene au servit polifoniştilor ca bază de pornire în compoziţiile lor, antifonarul s-a mai numit şi Cantus firmus sau Cantus planus (datorită desfăşurării liniştite a melodiei, cu valori egale şi ambitus mic).

Melodia coralului gregorian a influenţat compozitori precum Palestrina, J. S. Bach, Fr. Liszt, César Franck, a stârnit admiraţia lui Mozart, iar Hector Berlioz în Simfonia fantastică a apelat la Dies irae, acest cantus pro-defunctis, atunci când a dorit să redea tragismul şi disperarea morţii. Din punct de vedere muzical cântecul gregorian, intonat de clerici pe o singură voce, a reprezentat o bază pentru dezvoltarea muzicii culte. Monodia caracterizează atât coralul gregorian cât şi coralul luteran, dar cu încărcături emoţionale diferite. Distanţate de câteva sute de ani, coralele gregoriene şi cele luterane vor reprezenta două ipostaze diferite prin perfecţionarea lor, fiecare cu expresivitatea sa. Antifonarul este totodată şi un îndreptar în ce priveşte regulile de execuţie şi ordinea cântărilor în cadrul liturghiei.

https://biblioteca-digitala.ro

Coralul gregorian a servit ca bază începutului polifonic devenind pentru câteva secole un izvor de inspiraţie pentru muzicieni. Monodia vocală atât religioasă cât şi cea profană (laică) a caracterizat exprimarea muzicală până spre anul 1000 d. Hr.

4. Polifonia religioasă

Aventura muzicii europene va începe odată cu apariţia polifoniei şi va duce la apogeul erei tonale. Ars nova este marcată în secolul al XIII-lea de naşterea şi dezvoltarea unor genuri muzicale precum organum primitiv, gymel, organum cu vocalize, motet şi conduit, ce va culmina cu misa polifonică ce va inaugura o nouă etapă a civilizaţiei muzicale europene. În secolul al IX-lea se conturează primele apariţii ale polifoniei sub denumirea de **Organum.**

Organum este cea mai veche tentativă de teme de polifonie, genul ajungând la apogeu în secolul al XII-lea, în cadrul şcolii de la Notre-Dame din Paris prin reprezentanţii săi de seamă Léonin şi Pérotin. Va fi însă eclipsat repede de **Motet.** În faza tatonărilor (secolul al X-lea) pe un plain-chant (cantus firmus) se grefează o voce organală, duplum (dublă) care evoluează paralel la distanţa de cvartă sau cvintă, notă lângă notă (punctum contra punctum).

În secolul al XII-lea, apare în oraşele franceze **Dechant**-ul (discantul), în care vocea organală renunţă la paralelism, se detaşează de vocea principală (devenită tenor) şi se îmbogăţeşte melismatic (ornamente improvizate). **Gymel**-ul (din latinescul cantus gemellus adică cântec geamăn) este un gen variat al organum-ului, dar caracteristic muzicii englezeşti apărut în secolul al XII-lea. **Faux-bourdon** (polifonie paralelă) de terţe şi sexte, în care terţa inferioară trece deasupra melodiei principale constituie avatarul final al gymel-ului.

În secolul al XIII-lea şi al XV-lea, va apare **Conduit**-ul (conductus), o compoziţie religioasă, care îşi are originea în serviciul de conducere a preotului spre altar, după care datorită libertăţii sale de concepţie va fi asociat unui mare număr de

https://biblioteca-digitala.ro

ceremonii diverse. A avut o influenţă mare asupra multor genuri profane.

Polifonia de cult se dezvoltă în capela corală a catedralei pariziene Notre-Dame, care, din secolul al XII-lea, va avea şi orgă.

In secolele al XIII-lea şi al XIV-lea, pe baza conduit-ului (conductus) ia naştere principalul gen polifonic francez, **Motetul**, genul cel mai important şi procedeul de emancipare cel mai îndrăzneţ al muzicii medievale.

Destinat exclusiv, în secolul al XIV-lea şi al XV-lea, serviciului liturgic, motetul va solicita, în secolul al XVI-lea şi al XVII-lea, din ce în ce mai mult instrumentele, influenţând mai ales în Italia genuri, precum messa -> ricercar, anthem -> oratoriu -> cantata, iar în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea un ultim şi îndepărtat avatar cu Marele motet francez, după care va urma un iremediabil declin. Prin trăsăturile sale specifice, motetul va conduce ca gen aproape două secole (XIII-XV).

Cel mai important şi se pare cel mai vechi gen de muzică religioasă din istoria muzicii europene este **Misa**, compoziţie polifonică pentru cor şi solişti ce are la bază texte de cult catolic, corespunzătoare liturghiei şi care se cântă cu sau fără acompaniament instrumental.

În secolul al XIX-lea va fi privilegiat **Recviemul** prin accentuarea actului dramatic, uneori teatral, în detrimentul părţii religioase.

În Polonia, Reforma a fost făcută de nobilime şi burghezie. Ideologul Reformei poloneze Mikolaj Rej (1505-1569) a tradus în proză psalmii în limba poloneză, iar compozitorul Waclaw Szamotuly i-a pus pe muzică.

O trăsătură a muzicii de cult anglicane a fost promovarea unor genuri noi cum ar fi **Psalmii metrizaţi**, iar între anii 1560 şi 1600 au apărut 19 ediţii de psalmi metrizaţi cu muzică. Muzica avea scriitură polifonică. Prima liturghie anglicană publicată în limba engleză a fost creată de Merbecke în anul 1549. Ca o trăsătură generală a serviciului anglican de început a fost îmbinarea trăsăturilor stilistice ale unei muzici simple, accesibile meselor largi cu trăsăturile pompoase caracteristice cântării catolice.

https://biblioteca-digitala.ro

Motetul a devenit deosebit în Anglia, având în vedere cantitatea mare de lucrări ale lui Morley, fiind înlocuit însă de cele două forme de anthem.

Anthemul, gen specific englez, apropiat de motetul francez şi cantata germană, pune pe muzică un text în engleză. Henric al VIll-lea aşezat în anul 1534 în fruntea bisericii favorizează noul gen anthem. Anthemul va cunoaşte mutaţii în formă şi limbă, evoluând în timpul secolelor XVI, XVII-lea şi XVIII-lea de la trama politică la cea a monodiei acompaniate. La Händel ultimul mare compozitor de anthem, influenţa muzicii intrumentale italiene şi ale coralului german va deschide calea epocii glorioase a oratoriului[1].

Genuri muzicale religioase

1. Coralul[2] este imnul congregaţional din liturghia luterană. Caracteristicile formale şi stilistice ale coralului luteran sunt limba naţională germană, rima metrică a versului, forma strofică muzicală şi textuală şi melodia simplă. Coralul a evoluat în decursul secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea de la forma monodică până la o varietate componistică ce include coralul-preludiu, coralul-motet, coralul-cantată şi coralul-suită. La începutul Reformei coralul reprezenta imnul congregaţional protestant, cunoscut sub numele de Geistliche Lieder (cântece religioase), Psalmen (Psalmi), Christliche Lieder (cântece creştine) şi Gesange sau Kirchengesange (cântece pentru biserică). Spre sfârşitul secolului al XVII-lea denumirea de coral care în mod tradiţional era atribuit cântecului simplu latin (cantus planus) va fi aplicat imnului german protestant.

Coralul luteran era cântat omofonic de către cor (chorul choralis) şi congregaţie, spre deosebire de stilul de execuţie

[1]The Oxford Companion to Music, ed. Alison Latham, 48-50.

[2] Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, “Coralul”, (Bucureşti, Editura UNMB, Glissando, 2011), 60-92.

https://biblioteca-digitala.ro

polifonic din Biserica romano-catolică (chorus musicus sau figuralis).

După moartea lui Luther a urmat o perioadă de organizare şi consolidare a repertoriului protestant. Coralul a căpătat maturitate artistică în timpul lui Paul Gerhardt, Johannes Gruger şi contemporanii săi. La sfârşitul secolului al XVII-lea coralul s-a dezvoltat foarte mult dar în calitate a cunoscut un declin datorită secularizării genului şi în mod special datorită divergenţelor teologice dintre ortodocşi şi pietişti din sânul bisericii luterane.

Mişcarea de restaurare a patrimoniului coralului luteran, precum şi refacerea liturghiei luterane a condus la organizarea autorizată şi uniformă a imnologiei protestante germane.

2. Anthem-ul[1], ca gen muzical este apropiat de motetul francez şi cantata germană, forma iniţială fiind a cântului alternat, iar scriitura sa se evidenţiază prin folosirea frecventă a imitaţiilor melodice ale diverselor voci, ca factor de unitate. Termenul de anthem derivă din antifonie, fiind specific englez. Structura anthem-ului este foarte diversificată datorită textului (biblic, psalmi, imnuri, poeme) tradus în limba engleză.

Legat de evoluţia liturghiei anglicane, anthem-ul va cunoaşte începând cu secolul al XVI-lea şi până în secolul al XIX-lea, mai multe mutaţii radicale în ce priveşte forma şi limbajul, evoluând de la principiul tramei polifonice la acela al monodiei acompaniate. **Full anthem**-ul solicită corul à cappella sau acompaniamentul de orgă, iar verse anthem-ul alternează corul cu unul sau mai mulţi solişti adeseori acompaniaţi de o orchestră. **Verse-anthem**-ul este un anthem în care una sau mai multe părţi solistice formează un contrast cu părţile corale, fiind deosebit de full-anthem pentru cor fără solişti.

Sub influenţa stilului italian anthem-ul se dezvoltă în direcţia separării secţiunilor în recitative, arii elaborate ansambluri şi coruri care accenturează mai mult grandoarea excesivă decât intensitatea.

Schimbările liturgice după 1960 au eliminat rugăciunea de dimineaţă şi de seară, care creeau un context normal pentru

[1] Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, “Anthem”, 93-103.

https://biblioteca-digitala.ro

anthem, din poziţia centrală în serviciul religios şi au transferat accentul pe cântecul coral sau congregaţional. În noua carte liturgică Common Worship (2001) nu este stipulat anthem-ul în mod special, ci este trecut la opţiuni pentru rugăciunea de dimineaţă sau de seară sau pentru începutul predicii.

Spre sfârşitul secolul al XVIII-lea în Biserica Congregaţională a comunităţilor americane anthem-ul cunoaşte o perioadă remarcabilă, William Billings (1746-1800) fiind unul din compozitorii moderni care s-a apropiat de acest gen.

În Marea Britanie şi America de Nord, multe biserici protestante neanglicane au adoptat anthem-ul, încurajând congregaţia să participe alături de cor la execuţia sa.

3. Originea **Imnului**[1] nu este cunoscută dar era folosită în Grecia Antică şi Roma pentru a desemna un poem scris în onoarea zeilor. În perioada creştină primară cuvântul a fost folosit pentru a desemna rugăciunile cântate către Dumnezeu, fiind distincte de psalmi. În Biserica Bizantină şi în Biserica Occidentală (Romano-catolică şi Protestantă) imnul s-a dezvoltat în tradiţii diferite. În liturghia protestantă imnurile metrice sunt o parte importantă a închinării congregaţionale. Astăzi termenul de imn este asociat cu un cântec liric sacru folosit în închinare, distinct de traducerea metrică sau parafrazarea psalmilor sau a altor texte biblice şi liturgice. În timpul Reformei, imnul protestant va fi introdus în liturghia protestantă.

În Biserica Calvină, Jean Calvin (1509-1564) a adoptat **cântatul congregaţional** conform practicii din biserica primară, stabilind la Geneva tradiţia imnului reformat pentru bisericile reformate din Franţa, Olanda, Germania, Scandinavia şi Scoţia. Calvin a susţinut ideea ca textele imnurilor religioase să fie inspirate din Biblie, în mod special din Psalmi, dar a adoptat şi imnurile luterane sau alte melodii din surse diferite. Rezultatul a fost că multe melodii originale au fost compuse pentru psalmii metrici.

[1] Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, “Imnul”,103-118.

https://biblioteca-digitala.ro

4. Cântecul anglican este o melodie simplă armonizată pe texte asimetrice, în special psalmi şi imnuri ale serviciului divin anglican. Modelul adoptat din punct de vedere al structurii este cel al cântecului gregorian în prima parte, iar apoi o formă bine definită metric în a doua parte.

The English Hymnal (1906) a fost prima publicaţie care a introdus elemente de cântece folk în închinarea anglicană alături de melodii metodiste galeze, dar şi de imnuri scrise de Philip P. Bliss şi Ira Sankey. Noile forme muzicale încep să fie cunoscute mai mult sub numele de cântece de închinare (**worship songs**) decât de imnuri (hymns). Biserica Reformată Unită şi Biserica Scoţiană au scos ediţii revizuite cu imnuri devoţionale. Momentul a fost cunoscut ca Explozia Imnului şi a influenţat toată lumea creştină vorbitoare de limba engleză şi nu numai. Noile imnuri erau cântate cu însufleţire, sunetul melodiilor stimulând sentimentul religios, de respect faţă de Creator. Timp de două secole congregaţiile americane au cântat psalmi şi imnuri europene până când şi-au dezvoltat propriile cântece devoţionale. Spre sfârşitul secolul al XVIII-lea în America de Nord au apărut primii compozitori formaţi în universităţile americane, care au publicat colecţii cu imnuri congregaţionale americane.

Cântecele spirituale[1] (Spiritual Songs) s-au dezvoltat ca gen muzical în sudul şi centrul continentului nord-american, fiind promovate la început de populaţia afro-americană. Prima colecţie de Negro-spirituals a apărut după Războiul Civil. Stilul entuziast al melodiilor şi textelor, îl depăşeşte pe cel sobru şi echilibrat al imnurilor şi psalmilor metrici tradiţionali. Muzica este inundată de limbajul popular, adesea modal, şi foloseşte frecvent scări muzicale diferite, tipic folclorului american. Textele muzicii spirituale afro-americane (**black spirituals**) dezvoltă adeseori teme precum dezrobirea israeliţilor din sclavia Egiptului sau fuga negrilor, în partea de nord a continentului american, pentru a scăpa de sclavie. Tradiţia evanghelismului muzical a continuat şi în secolul al XX-lea prin Charles Mc.Callon Alexander, Homer Rodeheaver, Charles H.

[1]Alison Latham, The Oxford Companion to Music, 1200.

https://biblioteca-digitala.ro

Gabriel, autor al imnului I stand amazed in the presence (1905) si unul dintre compozitorii de **imnuri gospel** (evanghelice) dintre cele două secole şi alţii. Un alt gen de imn, apărut la începutul secolului al XX-lea în cărţile de imnuri americane, şi cunoscut sub numele de **black national anthem** (anthem naţional negru), a fost cultivat de James Johnson Weldon (ex: Lift every voice and sing, pus pe muzică de J. Rosamond Johnson in anul 1901). Mişcarea carismatică apărută după anul 1970 în Biserica Romano-Catolică şi extinsă în Biserica Protestantă şi Biserica Evanghelică din întreaga lume, a cultivat un nou tip de **imn-miniatural**, marcat de simplitate şi scurtime melodică (ex: Seek ye first compus de Karen Lafferty, 1972) şi de asemenea a încurajat introducerea în serviciile religioase a cântecelor scriptuale şi congregaţionale. În secolul al XX-lea, s-a dezvoltat o tradiţie a imnologiei bisericeşti ecumenice americane, care include imnuri precum Joyful, joyful, we adore thee de Henry Van Dyke (scris după o melodie din Simfonia a IX-a de Beethoven, 1907), sau God of grace and God of Glory de Harry Emerson Fosdick (scris după o melodie galeză Cwm Rhonda, 1930).

5. Cantata[1], apărută la începutul secolul al XVIII-lea în Italia (1620), avea o formă muzicală modestă, căreia Giacomo Carissimi (1605-1674) îi conferă eleganţă şi claritate, precum şi o nouă amploare, atât vocală cât şi instrumentală. Cantata religioasă poate fi definită în termeni funcţionali ca principală muzică a serviciului religios luteran, iar în termeni structurali ca o lucrare vocală ce cuprinde un număr relativ de momente muzicale independente. Recitativul şi aria constituie baza formei seculare a cantatei, la care în perioada lui Bach s-au adăugat corurile, ariile şi coralele cu texte biblice. După anul 1660, în mai multe oraşe ale Germaniei, au apărut publicaţii cu aşa zisele cantate-sacre, având o muzică convenţională sau de calitate inferioară, scrise de Andreas Hammerschmidt (1611-1675), Johann Rudolph Ahle (n. 1650) sau de Karl Wolfgang Briegel.

[1] Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, “118-140”.

https://biblioteca-digitala.ro

Stilul german protestant se va impune mai ales în creaţia de Cantate şi Pasiuni, genuri înrudite cu Oratoriul (ca structură şi ca formaţie interpretativă), singura deosebire impunând-o natura textului (cu bază evanghelică în al doilea caz). Locul cantatei în liturghie era între citirea Evangheliei şi Credo, înaintea predicii. Un alt tip de cantată dezvoltat în secolul al XVII-lea este **cantata-evanghelică**, bazată pe texte evanghelice şi alte fragmente biblice, cu arii şi linii melodice împrumutate din coral. După anul 1700 cantata era strâns legată de predică în cadrul serviciului religios protestant, poziţia ei în cadrul liturghiei în alt loc fiind foarte rar. Structura cantatei a avut o influenţă foarte mare asupra Misei şi Magnificat-ului. Istoria genului culminează indubitabil cu cantatele lui J. S. Bach, la care structura lor, calitatea înaltă şi varietatea combinaţiilor formale sunt unice. Majoritatea cantatelor compuse de Bach includ cantata-coral şi cantata-psalm, având texte de psalmi şi de coral sau versuri poetice şi combinaţii de texte scrise pentru cantate-funebre. În cantatele-funebre, Bachtratează textul cu multă claritate şi simplitate, el preluând din coralele protestante ideea de speranţă şi fericire eternă asociată cu prezenţa lui Iisus printre oameni, ca aducătoare de izbăvire.

Cantata religioasă intră în competiţie spre sfârşitul secolului al XVIII-lea cu opera, concertele publice, manifestările muzicale de la curţile princiare, pierzându-şi treptat poziţia privilegiată pe care o deţinea în timpul lui J. S. Bach. Tipurile moderne de cantate protestante au texte mixte şi corale complete, cu texte biblice. Prin cantatele religioase ale lui Mendelssohn se poate spune că se continuă istoria genului de după Bach.

6. Pasiunea[1] este un gen muzical insuficient definit, dar foarte apropiat de Oratoriu care se inspiră exclusiv din textele Evangheliilor după Matei, Marcu, Luca şi Ioan şi este caracterizat prin introducerea pateticului pentru a descrie

[1] Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, “Pasiunea”, 140-182.

https://biblioteca-digitala.ro

evenimentele premergătoare crucificării lui Iisus Hristos, judecata, suferinţele din ultimele ore ale vieţii Sale, tragica moarte şi înmormântarea trupului Său. La început textele erau declamate pe note lungi, omofonic, ca apoi în secolul al XV-lea să ajungă să fie scrise polifonic. Originea genului este foarte îndepărtată având obârşiile în secolul al IV-lea când textul evanghelic era înveşmântat în monodia austeră şi totuşi liberă a gregorianului încredinţat unui singur cântăreţ (recitator) pentru uzul eclesiastic. Cele mai timpurii Pasiuni polifonice descoperite se găsesc în colecţia Old Hall al Colegiului Sf. Edmond, strânsă şi alcătuită în anii 1410-1420. Pasiunea protestantă poate fi împărţită în cinci grupe, nu neapărat cronologic aşezate, dar desfăşurate pe o perioadă de timp îndelungat:

- Pasiunea-responsorială (Choralpassion, cunoscută şi ca plainsong Passion)[1]
- Pasiunea-motet (Figuralpassion)
- Pasiunea-oratorică (lektion)
- *Pasiunea mixtă* realizată din mixarea *Pasiunii-responsoriale* şi *Pasiunii-motet*
- Pasiunea-oratoriu

Bazele teologice pentru Pasiunea protestantă, cel puţin până în prima jumătate a secolului al XVI-lea, au fost modelate după Theologia Crucis scrisă de M. Luther: Suferinţele lui Hristos nu trebuie să fie exprimate doar în cuvinte şi înţelese numai la nivel intelectual ci trebuie puse în practică.

Pasiunea-responsorială şi Pasiunea-motet au servit ca model pentru Pasiunea din secolul al XVIII-lea. O nouă epocă în istoria Pasiunii a început să se dezvolte după anul 1650 când muzicienii din nordul Germaniei au introdus instrumentele muzicale dând naştere la Pasiunea-oratorică, în care sunt înserate episoade meditative, sinfonii, texte biblice, versuri madrigaliene şi imnuri. Pasiunea-oratoriu este o consecinţă

[1] Pentru terminologie vezi în Archiv fur Musikwissenschaffx-UC Libraries Shared Print Program, (JSTOR, 1954), comentariile de K.von Fischer; Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, “PASIUNEA”, (Bucureşti, Editura UNMB, Glissando, 2011).

https://biblioteca-digitala.ro

istorică a evoluţiei de la Pasiunea-responsorială la Pasiunea-oratorică, trecând prin **Historia Sacra**.

Pasiunea-cantată nu este clar definită, ea reprezentând o combinaţie meditativă a textului patimilor cu versuri selectate ce nu fac parte din naraţiunea evanghelică. Formele care au supravieţuit cu succes pe fundalul schimbărilor religioase au fost compoziţiile de Pasiune şi Oratoriu care pentru mult timp au fost strâns legate una de alta. **Pasiunea scripturală** s-a intercalat cu elemente non-scripturale, aşa cum s-a întâmplat la J. S. Bach şi a supravieţuit cu succes la Hamburg în lucrările lui G. Ph. Telemann şi după el în cele ale lui C. P. E. Bach.

7.Una dintre manifestările muzicale ale Contrareformei a fost **Oratoriu**, a cărui fondator a fost Philippo Neri (1515-1595). Având rădăcini în dramele liturgice medievale (Sacrae rappresentazioni) şi cu denumirea preluată de la sala de meditaţii şi rugăciunea bisericilor catolice; stilul şi forma genului au cunoscut o evoluţie şi claritate precum şi noua amploare atât vocală cât şi instrumentală. Oratoriul apare de trei ori în creaţia lui J. S. Bach prin Oratoriul Înălţării (1734), care este o altă denumire a cantatei Lobet Gott în Seinen Reichen, naraţiunea muzicală despre Înălţarea lui Iisus fiind atribuită Evanghelistului, Oratoriul de Paşti (1736), singura creaţie pentru liturghie în care textul este prezentat sub forma unui dialog ritmat şi Oratoriul de Crăciun (1734), cel mai cunoscut şi cântat. Pasiunea reprezintă în creaţia lui J. S. Bach suma întregii sale experienţe artistice, ilustrând toată măsura talentului său.

În secolul al XVIII-lea s-au pus bazele diferitelor tipuri de Pasiuni. Vechiul tip, fără instrumente muzicale, dar înfrumuseţat cu imnuri a fost ignorat de majoritatea compozitorilor. Al doilea tip, Pasiunea-oratorică, era cu mult mai artistică şi legată de textul evanghelic. Al treilea tip de Pasiune era un Oratoriu propriu-zis, scris în stil operistic şi care avea text complementar (libret) la cel biblic. În fine al patrulea tip de Pasiune, a fost o **Meditaţie lirică a patimilor**, fără dialoguri directe. Singura deosebire, între diferitele feluri de Pasiuni în funcţie de terminologia lor, este că Pasiunea-oratorică, aflată în contrast cu Pasiunea propriu-zisă şi Pasiunea-oratoriu, este aşa numita **Passions-Music**, la care se adaugă numele Evangheliei, iar

https://biblioteca-digitala.ro

textul este bazat pe o compilaţie a celor patru Evanghelii, asemănător textului **Pasiunii Istoriei Sfinte** (Passion-Historia), având adesea un titlu poetic. În recenta istorie a Pasiunii, Ernst Pepping ocupă un loc semnificativ cu Passionsbericht des Matthaus pentru cor à cappella (1949-1950). Majoritatea compoziţiilor recente de Pasiuni sunt Pasiuni-responsoriale după modelul lui H. Schütz şi revizuite de H. Distler.

Se ajunge la concluzia că genul are o continuitate consecventă în istoria muzicii, îmbrăcând înfăţişări stilistice diferite şi dezvoltându-se într-o monumentală dramaturgie muzicală, destinată să pună într-o valoare artistică impresionantă Patimile Mântuitorului, ca prilej de profundă meditaţie asupra principalelor probleme cu care se confruntă umanitatea. Prin urmare, Pasiunea are trecut şi prezent, reprezentând alături de Coralul protestant, Cantată şi Oratoriu, pilonii muzicii sacre.

Manifestarile muzicii biblice în epoca modernă

1. În Europa

În timp ce Bisericile Protestante au creat o muzică simplă tradiţională care să edifice congregaţiile locale, iar Biserica Ortodoxă a rămas în tradiţionalismul muzical bizantin, Biserica Romano-Catolică a continuat de-a lungul secolului al XVIII-lea să îmbrăţişeze muzica modernă ceremonială. Romantismul a influenţat atât artele şi literatura cât şi filozofia, istoria, dreptul, lingvistica, economia, etc. În acest mod, Romantismul stă la originea artei moderne. Mulţi dintre compozitorii talentaţi puteau decide singuri dacă să scrie muzică pentru Biserică sau nu, şi mulţi au făcut-o. Generaţia de compozitori din secolul al XIX-lea, de după Haydn şi Mozart au copiat stilul operistic al acestora din muzica liturgică, printre ei numărându-se Franz Schubert (1798-1828) la Viena, Luigi Cherubini (1760-1842) la Paris, Carl Maria Weber (1786-1826) la Dresda şi mulţi alţii. *Misa în C* (1807) şi *Missa Solemnis*

https://biblioteca-digitala.ro

(1819-1823) scrise de Ludvig van Beethoven în manieră personală, depăşesc funcţia liturgică.

Originalitatea izbitoarea a muzicii secolului al XIX-lea a făcut ca relaţia cu liturghia să fie controversată, personalităţile muzicale cele mai celebre creând mari tensiuni, cum ar fi Hector Berlioz cu *Grande Messe des Morts* (1837) şi *Te Deum* (1849, pentru 1000 de executanţi). Un alt caracter puternic, îndreptat spre sentimental şi misticism a fost Charles Gounod (1818-1893), a cărui muzică religioasă se adaptează unui misticism modern, dar în acelaşi timp teatral, operistic: *Recviem, Te Deum*, două Misse scurte, *Imn*, cantatele *Redemption* (1882) şi *Mors et Vita* (1885). Dezinteresul pentru muzica clasică sau antică, dorinţa de adaptare la gusturile moderne au creat genuri diferite muzicale, ritmuri rigide, cu schimbări semnificative în melodie şi adaptarea cuvintelor la melodie. În Germania, Biserica Luterană îşi manifestă din ce în ce mai puţin interesul faţă de generozitatea muzicii orchestrale şi corale a lui Bach şi a contemporanilor săi. Coralele luterane încep să fie cântate din ce în ce mai rar, aşa încât atmosfera din bisericile luterane devine apăsătoare iar cântecele de rugăciune şi mulţumire au degenerat în imnuri ale penitenţei şi ale morţii.

În Biserica Anglicană, dirijorii de cor, conduceau melodiile în maniera clericală Anglicană, împodobind pauzele şi finalul frazelor cu ornamente vocale. Multe melodii caracteristice congregaţiei Anglicane din secolul al XVIII-lea au fost repetate cu mult succes în Germania foarte bine în secolul al XIX-lea. Repertoriul era alcătuit din corale luterane şi cântece gregoriene, fără acompaniament. Eforturile Ceciliene de a încuraja neacompaniamentul instrumental din Biserica Romano-Catolică avea echivalentul în Luteranism.

Consecinţele muzicale ale mişcării Oxfordiene au fost considerabile, iar corul era asociat cu preotul, el având funcţie levitică[1], după modelul Vechiului Testament[1]. În Scoţia în

[1] Levi era unul din cei doisprezece copii ai lui Iacov (I Cronici, capitolul 2, versetul 1). Împăratul David a pus familia lui Levi să împlinească slujba de cântăreţi în Casa Domnului. (I Cronici, capitolul 6, versetul 32)

https://biblioteca-digitala.ro

bisericile reformate, de obicei prezbiteriene, cântatul psalmilor metrici a rămas o caracteristică naţională profund înrădăcinată în liturghie şi care reprezintă şi azi o parte valoroasă a închinării Bisericii Protestante din Scoţia. Atât în Scoţia cât şi în Islanda a fost adoptat stilul lining-out practicat de puritani. Psalmii erau cântaţi metric în manieră calvină, versurile fiind neregulate. Acolo unde oamenii nu ştiau să citească se recita psalmul rând cu rând de către cantor, apoi era cântat de către toată congregaţia[2]. Astfel de execuţie netolerată de muzicienii profesionişti, dar apreciată de congregaţie, a devenit tradiţională, păstrându-se şi astăzi în Ţara Galilor, Scoţia şi în America de Nord.

Dificultatea execuţiei se datora nepotrivirii cuvintelor cu progresia ritmică a melodiei, şi mai cu seamă atunci când aveau cadenţe diferite. Compozitorii muzicii anglicane au cunoscut în profunzime muzica liturgică, şi structura liturghiei anglicane, fiind profund implicaţi în viaţa bisericii ca organişti şi dirijori de cor.

S-au scris numeroase cantate şi antheme care au fost tipărite în Anglia la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea lărgind mult repertoriul muzicii sacre.

O parte a muzicii liturgice anglicane, renunţând la idealurile tractariene a scăzut în solemnitate şi măiestrie. Imnurile au ocupat un loc important în liturghia Bisericii Anglicane sau a altor denominaţiuni mai mult sau mai puţin conformiste, ele având un rol important în viaţa spirituală a congregaţiilor. La mijlocul secolului al XIX-lea, America de Nord şi Marea Britanie au trăit experimentul renaşterii spirituale. Imnurile religioase aveau darul de a îmbogăţi spiritul cu mesaje simple. Melodiile erau uşor de reţinut, patosul lor având efect puternic şi imediat asupra oamenilor.

---

[1] Despre importanţa muzicii în cadrul închinării iudaice vezi în 1 Cronici cap.15; 25:5-7; 34:12-13 şi alte trimiteri biblice).

[2] P. Hall, Reliquiae Liturgicae, vol. II (Bath, 1847), cu preluări de citate din A directory for the publiche worship of God throunghout the three kingdoms of England Scotland and Ireland (Londra, 1644).

https://biblioteca-digitala.ro

Ca urmare a primei vizite în Anglia, 1872, a evanghelistului Dwight L. Moody şi a cântăreţului Ira Sankey (1840-1908), a apărut culegerea de imnuri religioase Sacred Songs and Solos, care în următorii ani, până în 1903, a fost extinsă, ajungând la 1200 de imnuri. Ira Sankey a promovat stilul muzicii gospel (muzica evanghelică) fiind supranumit tatăl muzicii evanghelice (Father of the gospel song). Împreună cu Moody a publicat numeroase colecţii de cântece gospel (evanghelice). Deşi Psalmii, imnurile şi coralele au fost o parte importantă a închinării publice începând cu Reforma Protestantă din secolul al XVI-lea, Sankey a introdus un nou stil al cântecului congregaţional care avea scopul de a trezi sentimentul grijii faţă de semeni, de a înmuia inimile împietrite şi de a îndrepta sufletul către Hristos[1]. Când a luat fiinţă în anul 1878, Armata Salvării a urmat acelaşi model de închinare ca al Misiunii Creştine Evanghelice Americane. Armata Salvării a răspuns nevoilor sociale şi religioase ale oamenilor de la oraşe, începându-şi activitatea la puţin timp după fondarea ei în Anglia.

Reducerea corurilor la câteva persoane a făcut ca muzica şi închinarea din biserică să fie condusă de grupuri mici de cântăreţi sau de un singur lider vocal, până când s-a fondat Songster Brigades (Brigada Cântăreţilor) la sfârşitul secolului al XIX-lea. Schimbul cultural dintre America şi Marea Britanie în domeniul muzicii populare a avut un efect major în ce priveşte stilul gospel.

În timpul secolului al XIX-lea muzica creştină se confruntă cu o problemă devenită moment de răscruce în istoria muzicii moderne şi anume retorica şi avangardismul artei muzicale creştine ce are legături cu muzica profană, fapt ce demonstrează şi mai mult toleranţa creştinismului faţă de muzica seculară.

Fisura dintre limbajul specific al muzicii de concert şi cel al muzicii de biserică s-a accentuat în secolul al XIX-lea. Pierderea contactului bisericii cu arta muzicală în secolul al

[1] Kenneth W. Osbeck, 101 Hymn Stories, (ed. Kregel P. P. Box 2607, Grand Rapids, MI 49501, SUA, 1982).

https://biblioteca-digitala.ro

XIX-lea a avut serioase consecinţe pentru standardele compozitorilor de muzică creştină din Europa cât şi pentru muzica bisericilor şi catedralelor Bisericii Romano-Catolice, Bisericii Luterane sau Bisericii Anglicane. Recâştigarea acestor standarde s-a făcut de către organişti care organizaţi în diferite asociaţii au promovat noile stiluri şi forme muzicale în biserici. O soluţie aparentă a fost oferită de către Tractarieni[1], care a condus la redescoperirea de către Biserica Anglicană a potenţialului simbolismului în închinare. În muzică, dorinţa de restaurare a elementelor simbolice şi contemplaţie nu a ţinut seamă de cerinţele retoricii moderne.

În sensul celor de mai sus, muzica îşi propunea să ofere beneficiile simple ale expresivităţii antice a paralelismului textului ebraic[2] şi simbolistica unităţii tuturor credincioşilor prin cântarea comună. Muzica Anglicană a contribuit cu un element în plus folosind unealta puternică a retoricii armoniei. Progresiile acordurilor armonice au adus mai mult modernism şi diversitate mesajului decât era în unisonul gregorian[3],

[1] Tractarienii, denumirea vine de la Tracts for the Time, care conţine doctrine şi aspecte ale închinării în Biserica Romano-Catolică, prin care se recomanda întoarcerea la trecut, când ritualul şi simbolurile Bisericii erau fundamentale. Adepţii şi promotorii acestei mişcări s-au numit Tractarieni sau Oxfordieni. S. Neill, Anglicanism (Oxford, 1977).

[2] Spre deosebire de multe poezii şi cântece din lumea apuseană care sunt scrise cu rimă şi metru, poezia şi cântările din Vechiul Testament erau bazate pe un paralelism al gândirii, în care al doilea (sau următoarele) vers (versuri) al(e) poeziei reia(u) (paralelismul sinonimic), se află în contrast (paralelism sau antitetic) sau completează în mod progresiv (paralelism sintetic) ideea spusă în primul. Toate cele trei forme de paralelism caracterizează Psaltirea. Titlul ebraic pentru Psalmi este Tehilim, care înseamnă Laude; în Septuaginta (traducerea greacă a Vechiului Testament făcută în anul 200 î.H.), titlul este psalmoi, care înseamnă cântări acompaniate de instrumente cu coarde. Titlul Psalmi în limba română este derivat din Septuaginta. Această explicaţie este preluată din The Full Life Study Bible (Springfield: Publishers International, Missouri, USA,1992).

[3] Trăsăturile muzicii gregoriene sunt: muzică vocală, fără acompaniament instrumental, interpretare exclusiv bărbătească, desfăşurată monodic, fără înveşmântare armonică sau polifonică pe

https://biblioteca-digitala.ro

reprezentând pentru biserica modernă un nou mod de expresie emoţională. Retorica muzicală simplă a muzicii de marş, a baladei de salon şi a Music Hall-ului era deja parte a culturii populare şi a bisericilor evanghelice, care nu au ezitat să o adapteze cauzei creştine. Aceste biserici, cum ar fi Armata Salvării sau Biserica Penticostală, îşi manifestau spontaneitatea şi entuziasmul credinţei lor prin muzică. Contrastul puternic dintre încredinţarea bisericilor evanghelice pe de o parte şi neliniştile Bisericii Anglicane pe de altă parte, de a-i lăsa pe compozitorii consacraţi să compună spontan este valabil şi în zilele noastre.

2. Pe continentul African

Muzica în societatea africană a asigurat o punte de legătură între cultura occidentală şi cea africană cu implicaţii adânci în educaţie. În 1956 a fost publicată Africa Praise, carte de rugăciuni şi cântece, pentru a putea fi folosită în şcolile de limbă engleză din Africa. Cartea a apărut din dorinţa de a se micşora decalajul dintre culturile Europene şi Africane, fiind sponsorizată de muzicienii şi bisericile din Africa.

În Uganda, la Catedrala din Kampala era folosită Hymns Ancient and Modem, versiunea standard, de asemeni la Knsoga se cânta după Sacred Songs and Solos a lui D. L. Moody şi I. Sankey, iar la biserica din Arma în nord congregaţia folosea Africa Praise. Muzica folclorică africană era folosită în liturghie ca o nevoie a congregaţiei de a se manifesta în tradiţia culturală africană. În bisericile prezbiteriene închinarea era complet africană. Exprimarea în limbile africane au pus probleme serioase scrierii muzicii şi au cauzat dificultăţi misionarilor europeni în traduceri din engleză sau franceză în limbile naţionale africane. O altă afirmare în istoria recentă a creştinismului african este pronunţata şi dramatica dezvoltare a bisericilor independente.

structură riguros diatonică, în cadrul unui ambitus restrâns, cu o monotonie specifică ritmică, departe de a captiva prin atributele ei de expresivitate. Ioana Ştefănescu, O istorie a muzicii universale, vol. I, (Bucureşti: Fundaţia Culturală Română, 1995).

https://biblioteca-digitala.ro

Cântecele în viaţa religioasă avea funcţii şi scopuri diferite: rugăciune, catehism, închinare, nuntă, botez, înmormântare, etc. Odată consimţite de către congregaţie, aceste melodii erau preluate de coruri sau cantorii bisericilor. Muzica Creştină din secolul al XIX-lea s-a dezvoltat pe continentul Africa în mod gradat, pornind de la stilul European al închinării liturgice introdus de misionarii occidentali. Participarea la închinare a congregaţiilor era mai impresionantă, mai melodramatică, mult diferită de cea europeană, care era mult mai rece, mai raţională şi lipsită de participarea efectivă şi emoţională. O mare popularitate îl aveau corurile şi cântăreţii care abordau stilul muzicii gospel. Unele biserici au adoptat stilul animist în închinare, Elementele importante în închinarea lor sunt spontaneitatea şi improvizaţia, liturghia putând dura în timpul Sabatului câteva ore. Liturghia începe cu o invocaţie Kerek ! Kerek ! ce conduce la o stare de extaz a celor prezenţi.

3. Pe continentul American

Spre deosebire de creştinismul european, în S.U.A., creştinismul s-a dezvoltat fără a avea suportul moral şi material al statului. Primii colonişti aveau cu ei doar Biblia şi o carte de cântări care conţinea psalmi metrizaţi. Pelerinii veniţi din Europa au adus cu ei şi muzica formată în mare parte din psalmi. În Noua Anglie, liturghia veche a fost îmbogăţită cu noi elemente, ceea ce nu s-a întâmplat în alte părţi ale Americii, tehnica lining out rămânând baza manifestări muzicale în liturghie mult timp de atunci. Două tradiţii de închinare liturgică s-au constituit în America de Nord în secolul al XVIII-lea, moravienii şi quakerii care au creat o muzică creştină deosebit de bogată în semnificaţii specifice continentului nord american. Cele două mişcări au izvorât din două culturi diferite şi opuse culturii americane, dar amândouă s-au integrat societăţii americane şi au trasat o direcţie de închinare şi liturgică şi în alte denominaţiuni. Moravienii erau familiarizaţi cu muzica Europeană, lăsând în urma lor o muzică deosebită în America secolului al XVIII-lea. Muzica creştină era pusă în centrul activităţilor atât religioase cât şi laice, aceasta fiind doar recent

https://biblioteca-digitala.ro

redescoperită. Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea pastorii şi congregaţiile au început să adopte un stil mult mai rafinat în muzica creştină în cadrul liturghiei. Începeau să devină conştienţi de diferenţa existentă între muzica autodidactă a yankeilor şi muzica clasică, profesionistă, europeană.

Negrii au adus în muzica americană calităţile şi sensibilităţile lor spirituale speciale, caracterul extatic al patrimoniului muzical african. Muzica era responsorială, de tip tradiţional african, ceea ce a permis o mare libertate de exprimare, fiind pe loc improvizată. Acompaniamentul era realizat prin bătăi din palme sau loviri din picioare. Muzica religioasa (spiritual song) a albilor era formată din melodii foarte cunoscute la care erau adaptate texte biblice, iar la strofele care se repetau, adăugau un scurt refren: Glorie, Aleluia.

Dansul era de asemeni partea centrală a ceremoniei. În curând spirituals songs încep să fie învăţate în şcolile din Nord şi să fie introduse în imnologia bisericilor alături de antheme, psalmi şi corale protestante. Black Gospel (Muzica Evanghelică a negrilor) a luat fiinţă în timpul perioadei de sclavie atunci când sclavii trăiau pe plantaţii, în comun, departe de casa stăpânului. White Gospel Music sau Southern Gospel (Muzica evanghelică a creştinilor albi din Sud) este scrisă în general pentru cvartet de bărbaţi cu acompaniament de pian sau sintetizator şi preluată din imnologia protestantă, sau compusă chiar de interpreţi. Identitatea modernă a muzicii gospel a fost stabilită în anul 1920 prin cântăreaţa de culoare Mahalia Jackson.

Cel mai influent dintre toţi cântăreţii şi compozitorii de Black Gospel a fost Andrew Thomas Dorsey. Muzica gospel adevărată, este o parte inseparabilă a serviciului religios de închinare în majoritatea bisericilor creştinilor de culoare. Imnurile tradiţionale gospel au forma de lied monopartit sau bipartit (strofă plus refren), sunt alcătuite din 8 sau 16 măsuri şi sunt scrise în sistemul sonor tonal. Melodiile sunt uşor de reţinut, au cantabilitate şi sunt construite în general pe cele trei acorduri principale: tonica, subdominanta, dominanta, în stare directă şi în răsturnări. Textul literar are măsura şi rima asemănătoare poeziei clasice, fiind structurat în versuri şi strofe. În a doua jumătate a secolului al XX-lea imnul gospel

https://biblioteca-digitala.ro

suferă o modificare a caracterului său solemn datorită influenţei Jazz-ului şi Soul-lui. În ultimele decenii după modelul muzicii moderne seculare apare o diversitate de formule ritmico-melodice a noii muzici gospel, concretizat în utilizarea abuzivă a cromatismelor, sincopelor şi acordurilor de septime pe trepte secundare.

Muzica americană modernă de biserică

Cu puţine excepţii, muzica modernă a compozitorilor americani scrisă pentru sălile de concert este mai rar auzită în context creştin, decât muzica europeană sau britanică. Muzica lor întruneşte gusturile conservatoare ale congregaţiilor şi formaţiilor corale din bisericile şi catedralele episcopale.

Structura favorită pentru piesele lor muzicale este de anthem-imn sau fantezie corală ţesută în jurul binecunoscutului imn-coral. Metodiştii, Prezbiterienii, Baptiştii, Congregaţionaliştii, Romano-Catolicii, Luteranii şi multe alte denominaţiuni au editat multe cărţi de imnuri sau cărţi de cântări (numai cu text fără linia melodică), iar editurile şi diferite publicaţii au scos colecţii ecumenice pentru uzul tuturor denominaţiunilor şi pentru toate circumstanţele liturgice, cum ar fi Ecumenical Praise sau Faith Looking Forward care conţin un foarte interesant material pentru închinarea congregaţională.

În anul 1970 cântecele gospel tradiţionale au fost pe neaşteptate eliminate din închinarea liturgică datorită creativităţii explozive a creştinilor implicaţi în Mişcarea Carismatică. Consecinţele în domeniul muzical au fost considerabile datorită spargerii modelului tradiţional muzical din cadrul liturghiei prin noul mod de abordare al închinării în care oameni talentaţi în poezie, muzică şi dans îşi manifestau spontan darurile artistice în urma revelaţiei Divinităţii.

Musical-ul, este un termen impropriu căci de obicei aceasta nu se joacă pe scenă ci este alcătuită doar din simple replici date de pastor sau actori, la care audienţa este încurajată să participe prin închinare şi rugăciune sau să cânte (ex.: Călăuziţi de Duhul Sfânt). My People (Poporul meu)

https://biblioteca-digitala.ro

compus de Carol Owens şi Jimmy Owens este un musical tipic din care multe melodii se regăsesc în cărţile de cântări evanghelice.

Casele de producţie au produs în ultimii 20 de ani un număr foarte mare de musicaluri şi au scos colecţii de cântece însoţite de albume muzicale. Aceasta este cu siguranţă muzica folk creştină din zilele noastre din America de Nord. Pentru că piaţa muzicală este foarte vastă producătorii de musical-uri creştine au devenit din ce în ce mai convingători, cu scopul de a câştiga concurenţa.

Revenirea Muzicii Luterane

Un rol important în stimularea interesului muzicienilor pentru muzica luterană au avut-o muzicologii şi învăţaţii vremii cum ar fi muzicologul german J. A. Philipp Spitta (1841-1894) care a scris o remarcabilă monografie asupra lui J. S. Bach în anul 1873 şi a publicat operele complete ale lui Heinrich Schütz (1585-1672). Una dintre cele mai remarcabile lucrări ale muzicii religioase protestante a secolului al XIX-lea a fost Recviemul german (Ein deutsches Requiem) de Johannes Brahms (1833-1897) cântat pentru prima dată la Dresda în anul 1868 şi prezentat în variantă completă la premiera din anul următor la Leipzig. Brahmsîşi alege propriile texte Biblice în Recviem cu scopul de a avea o utilitate universală mai mare decât textele liturghiei romane. Din generaţia următoare a lui Brahms şi César Franck va face parte Max Reger. Fascinat fiind de muzica luterană din trecut, Reger a scris motete fără acompaniament, Geistliche Gesange op. 110 şi Acht Geistliche Gesange op. 138, asemănătoare muzicii luterane din secolul al XVIII-lea.

Din anul 1920, organişti şi cantori şi-au propus să se specializeze în muzică şi să facă din activitatea lor una profesionistă. Muzica acestor compozitori include o varietate de forme: oratorii, pasiuni, cantate, motete, corale şi lucrări pentru orgă, caracteristice de altfel a secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea. Hugo Distler, Ernst Pepping şi alţi compozitori ai secolului al XX-lea au adus prin lucrările lor o slavă incomensurabilă lui

https://biblioteca-digitala.ro

Dumnezeu, muzica lor find ingenioasă, accesibilă şi bine scrisă la toate standardele profesionalismului.

În anul 1956 Stockhausen a scris Gesang der Junglinge (1956), muzică electronică de o extraordinară frumuseţe şi dificultate, bazată pe textul biblic din cartea Daniel, cap. 3, în care cei trei tineri Şadrac, Meşac şi Abed-Nego aruncaţi de Nebuchadnezzar în cuptorul de foc sunt salvaţi de Dumnezeu, iar tinerii înaltă laudă Celui Prea Înalt (Benedicite). Un alt compozitor de liturghie protestantă şi mai puţin controversat a fost Hans Werner Zimmermann (n. 1930), care a considerat jazzul ca o forţă revigorantă a muzicii creştine. În mare parte muzica protestantă scrisă în a doua jumătate a secolului al XX-lea este scrisă în tradiţia luterană, având puternică bază intelectuală.

Pătrunderea muzicii creştine în sala de concert

În cadrul serviciilor religioase protestante, muzica corală, inclusiv cantatele de J. S. Bach s-au Philipp Georg Telemann (1681-1767), este acompaniată instrumental, mai puţin muzica luterană modernă. De asemenea Bisericile Luterane găzduiesc programe de muzică protestantă, cântată vocal şi instrumental, în cadrul unor seri intitulate Concerte de prânz cu muzică clasică, desfăşurate în fiecare lună. Eforturile lui Olivier Messiaen de a aduce meditaţia creştină în sălile de concert nu era ceva nou.

Generaţia tânără a compozitorilor din secolul al XX-lea şi-au însuşit noile tehnici de compoziţie aplicându-le la scară largă în lucrările corale, un prim exemplu edificator fiind compozitorul elveţian Arthur Honegger. Biblia îl va inspira să scrie multe din lucrările sale cu subiect religios, iar muzica lui J. S. Bach, pe care îl numeşte marele model, îl va influenţa în scrierea oratoriilor şi cantatelor sale.

Noile forme muzicale

În secolul al XX-lea gramatica armoniei funcţionale si schimbările armonice au intenţionat să exprime sensul puternic

https://biblioteca-digitala.ro

al călătoriei înapoi în timp, rezultatul fiind mai degrabă adaptarea la formele tradiţionale decât renunţarea la ele. Muzica din secolul al XX-lea reînnoadă legăturile cu tradiţia, exprimând şi evocând expresivitatea emoţiilor prin înţelesuri şi coduri familiare tehnicii componistice. Compozitorii secolului al XX-lea au redescoperit noul sens al muzicii religioase de concert, care explorează mai mult domeniul spiritual decât cel al muzicii moderne.

J. Taverner a descris muzica sacră de concert ca un gen ce nu serveşte închinării religioase, în schimb Stockhausen afirmă că ea va aparţine în viitor Bisericii. Muzica multor compozitori occidentali din zilele noastre reflectă atât profunzimea spirituală a umanităţii cât şi o tacită, dacă nu o sinceră încredinţare în existenţa lui Dumnezeu.

Compozitorul englez Ralph Vaughan Williams (1872-1958) a ajutat la crearea English Hymnal, una din cele mai influente cărţi de imnuri ale secolului al XX-lea. În timp ce prin English Hymnal imnologia congregaţională a fost ridicată la standarde înalte, dovedind o binevenită schimbare a sentimentalismului muzical din Hymns Ancient and Modern, compozitorul englez Charles Villiers Stanford (1852-1924) a transformat serviciul liturgic deprimant, apăsător şi trist din Biserica Anglicană într-unul plăcut, luminos şi afabil.

Compozitorii englezi au compus conform cerinţelor moderne de tehnică componistică, cu siguranţă ei fiind cei mai valoroşi compozitori care au scris pentru Biserica Anglicană. Melodiile lor amintesc de stilul pleni song în modalitatea şi flexibilitatea lui ritmică, dar ele se împletesc polifonic în jurul armoniilor cu rezonanţe impetuoase ce ar dori să se apropie de entuziasmul hedonistic al jazzului. În tradiţia Anglicană muzica corală ocupă un loc important, la slujba de seară cântându-se antheme, imnuri, versete biblice cântate responsorial de preot şi credincioşi, iar la liturghia duminicală de dimineaţă cântându-se aranjamente corale şi imnuri pentru Comuniune.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica inovatoare

În ultimii ani în Marea Britanie a fost creată pentru liturghie o muzică experimentală cu caracter de tatonare. Norwich Cathedral şi University of East din Anglia organizează începând din anul 1980, timp de o săptămână, servicii religioase în cadrul cărora sunt intercalate lucrări religioase precum antheme, corale şi imnuri ale unor compozitori contemporani, oferindu-se astfel oportunitatea de a se experimenta noile stiluri muzicale în cadrul liturghiei. În cadrul festivalului sunt evaluate şi încurajate lucrările şi noile stiluri muzicale ale compozitorilor tineri (cum ar fi: Harrison Birtwhistle, Peter Maxwell Davies, Paul Patterson şi Giles Swayne), lucrările fiind introduse în repertoriul unor orchestre celebre (exemplu: All Souls, Langham Place) sau devenind imnuri congregaţionale.

Catedrala Winchester este un alt loc unde se cântă muzică modernă şi care a stabilit o fructuoasă relaţie cu noua muzică şi în particular cu lucrările lui Jonathan Harvey (n. 1939), compozitor englez care şi-a căpătat renumele prin muzica contemporană pe care a scris-o. Arta religioasă în viziunea sa aspiră spre infinitate şi spre Divinitate având profundă importanţă spirituală de eliberare de sub pericolul întunericului[1].

Curentul popular în muzica sacră

Într-o lume plină de pericole, insatisfacţii, nemulţumiri, creştinismul a devenit pentru mulţi un adăpost şi o apărare împotriva necunoscutului, un loc al siguranţei şi intimităţii, care poate fi constant revizuit şi controlat.

La începutul secolului al XX-lea au fost tipărite cărţi de cântări pentru Şcoala Biblică Duminicală, care au strânse legături cu muzica populară, ele reflectând aspiraţiile congregaţiilor. Adoptarea genurilor muzicale seculare de către

[1] J. Harvey în Musical Times (ianuarie 1990), 52; Andrew Wilson-Dickson, The Story of Christian Music, 239.

https://biblioteca-digitala.ro

muzica creştină s-a făcut cu mare întârziere. Stilul muzicii din Scripture Union Choruses publicat în trei ediţii între anii 1921 şi 1939, este o reminiscenţă a perioadei înfloritoare a muzicii creştine de concert de la începutul secolului al XX-lea.

Anii '70, a fost o perioadă de afirmare a muzicii populare creştine, fapt petrecut şi în România după 1990, când unii interpreţi de muzică populară au trecut la Protestantism. Compozitori populari din România, cum ar fi Nicolae Moldoveanu sau Traian Dorz au compus mii de cântări creştine, care au intrat în repertoriul congregaţional Neoprotestant. Multe din aceste melodii au fost armonizate la patru voci de către compozitori profesionişti sau au fost transpuse orchestral pentru formaţiile instrumentale ale bisericilor evanghelice din România. Majoritatea acestor melodii sunt scrise in tonalităţi minore, în măsuri ternare, binare s-au mixte, au ambitusul relativ redus, sunt foarte expresive şi de o frumuseţe melodică cuceritoare. De asemeni unele melodii populare cunoscute sau melodii de muzică uşoară aflate la modă, au fost adaptate unor texte biblice, devenind astfel imnuri creştine.

Muzica nouă

Fountain Trust un centru de renaştere spirituală a stimulat angajarea spirituală a artiştilor în viaţa bisericii şi a încurajat contribuţia artelor în închinare[1]. Biserica Noua muzică a mişcării carismatice este asemănătoare muzicii creştine populiste din anii 60, dar totuşi diferită, ea fiind creată ca o expresie a intensităţii vieţii spirituale a comunităţii creştine. Limbajul muzical are o puternică legătură cu muzica contemporană seculară şi conduce către contemplaţie şi simbolism, aducând aminte de retorica coralelor evanghelice, un exemplu concludent fiind melodiile din Cry Hosamma (1980). Muzica carismatică din anii 70 poate fi asemănată cu cea a comunităţii creştine din insula Iona, aflată la N-V de

[1] Cristian Caraman, Muzica Protestantă Modernă, "Muzica Nouă", (editura U.N.M.B. Glissando, Bucureşi, 2011), 106, 107.

https://biblioteca-digitala.ro

Scoţia, şi a centrului creştin ecumenic din Taize, Franţa[1], melodiile fiind simple şi asemănătoare muzicii folk. Muzica creştină a lui Paul Inwood, Christopher Walker, Bernadette Farrell şi a altor compozitori este modernă dar răspunde nevoilor liturgice, cum ar fi litanii sau psalmi responsoriali. Această muzică uneşte graniţele denominaţiunilor şi este foarte bine cunoscută în America de Nord.

În ultimele decenii interesul pentru muzica creştină evanghelică cu acompaniament instrumental a crescut foarte mult, iar numărul orchestrelor simfonice şi a formaţiilor corale care iau parte la festivaluri creştine s-a mărit considerabil. În unele biserici s-au iniţiat proiecte, unde în timpul unor servicii religioase s-a introdus drama şi dansul deopotrivă cu muzica, aceste reprezentaţii numindu-se musicaluri creştine. Urmând aceste exemple, sute de musicaluri sunt prezentate în biserici atât în Statele Unite cât şi în Anglia. Musical-urile sunt o importantă dimensiune a muzicii creştine de astăzi, ele fiind o clară manifestare a dorinţei oamenilor de a se închina şi a-şi manifesta credinţa în diverse modalităţi.

Muzica excelentă

Contrastul dintre stilurile muzicale ale secolului al XX-lea este foarte mare. Compozitorul şi criticul Hugo Cole constată că ceea ce este bun pentru muzică, poate fi nepotrivit pentru liturghie şi invers: O muzică nepotrivită este bună dacă cultivă şi dezvoltă spiritul congregaţiei[2].

Realitatea demonstrează că o muzică considerată nepotrivită pentru serviciul liturgic poate satisface însă nevoile spirituale ale congregaţiei. De asemeni, tot atât de adevărat este că o muzică religioasă cântată într-o sală de concert poate transforma şi îmbogăţii spiritul şi gândirea ascultătorului. Calitatea principală a muzicii este adâncimea sa spirituală, care are rolul de a-l îndrepta pe om spre Dumnezeu.

[1] Andrew Wilson-Dickson, “Taize” în The Story of Christan Music, 227.
[2] Hugo Cole, The Chaging Face of Music (Oxford, 1978), 91; Andrew Wilson-Dickson, The Story of Christan Music, 243.

https://biblioteca-digitala.ro

Ca o reacţie a apariţiei diverselor forme şi stiluri muzicale, muzicienii au introdus termenul de excellence in music[1] (excelenţă în muzică). Folosind acest etalon de muzică excelentă, este posibil ca drumul spre Dumnezeu să poată fi ocolit, dar entuziasmul închinării, prin muzică către Dumnezeu, este mai important decât diferitele moduri de exprimare muzicală. În secolul al XIX-lea şi al XX-lea înţelegerea muzicii creştine prin cele două criterii excelenţa in muzică şi sinceritatea spirituală au creat mari divergenţe în ce priveşte folosirea stilurilor muzicale în biserici şi denominaţiuni diferite. Dumnezeu doreşte atât excelenţă muzicală cât şi sinceritate spirituală în închinare. Muzica excelentă este muzica prin care omul se poate îndrepta către Dumnezeu şi se poate angaja spiritual într-o închinare sinceră. Muzica creştină contemporană reprezintă societatea în diversitatea ei culturală şi tradiţională, ea evoluând în ritmul dezvoltării civilizaţiei umane. Diversitatea muzicii creştine din lumea întreagă este un fenomen contemporan, uniformitatea stilistică fiind străină de imaginea creştinătăţii din zilele noastre care este foarte diversă în manifestare. Noua muzică religioasă coincide cu epoca sintetizatorului, propagă timbruri noi în orchestraţie şi prelucrări a unor imnuri clasice, apropiindu-se de rock şi jazz. Muzicienii au acordat atenţie purificării textului de orice superficialitate interpretativă, regenerării melodiei şi armoniei, şi au clasificat relaţia compozitorului cu congregaţia şi biserica. Adevărurile aflate în arte aparţin lui Dumnezeu, iar muzica cosmosului, a sufletului uman şi vocea trebuie să fie într-o perfectă sincronizare aşa cum se întâmpla în timpurilor străvechi. Atunci când un muzician profesionist nu are o participare afectivă egală cu cea artistică în cadrul închinării liturgice atunci muzica de Biserică devine ofensivă şi păguboasă[2]. Mozart scria tatălui

[1] Termenul de excellence in music este folosit de către Andrew Wilson-Dickson, înţelegând prin el o muzică desăvârşită, profesionistă, bine scrisă conform tuturor regulilor de compoziţie. Wilson-Dickson în The story of Christian Music, 244.

[2] E. Routley, Church Music and the Christian Faith (Caron Stream, III, 1978), 9; Andrew Wilson-Dickson în The story of Christian Music, 246.

https://biblioteca-digitala.ro

său cu privire la concertele sale: Sunt pasaje aici şi acolo din care cunoscătorii pot să dobândească satisfacţii, dar aceste pasaje sunt scrise în aşa fel încât cel care este mai puţin învăţat nu poate să nu fie mulţumit, chiar dacă nu ştie de ce[1]. Responsabilitatea muzicienilor care scriu pentru liturghie, indiferent de denominaţiune, este grea. Cea mai mare plăcere este să ştii că bucuria merge în ambele sensuri pentru că Dumnezeu îşi găseşte plăcerea în noi atunci când facem voia Lui. Cântarea Psalmistului spune:

Lăudaţi pe Domnul
Cântaţi Domnului o cântare nouă
Cântaţi laudele Lui în adunarea credincioşilor Lui !
Să se bucure Israel de Cel ce l-a făcut,
Să se veselească fiii Sionului de împăratul lor !
Să laude Numele Lui cu jocuri,
Să-L laude cu toba şi harfa !
Căci Domnul are plăcere de poporul Său
Şi slăveşte pe cei nenorociţi mântuindu-i[2]

[1] Scrisoare trimisă de Mozart tatălui său în 28.12.1782; E. Blom, Mozart Letters (Harmonsworth, 1956); Andrew Wilson-Dickson în The Story of Christian Music, 246.
[2] Psalmul 149, versetele 1-4.

https://biblioteca-digitala.ro

World Music

Muzica Arabo-Andaluză (II)

Cezar Bogdan Alexandru GRIGORAŞ

Suita de tip nouba

O definiţie muzicologică contemporană a *noubei* ar fi cea a unei suite de piese cântate, acompaniată instrumental şi concepută pe baza unor poeme având forme şi structuri diverse. Între piesele vocale sunt intercalate piese instrumentale, ce pot avea structuri metro-ritmice libere sau măsurate. Aceste piese instrumentale acordau cântăreţilor momente de pauză, în care se puteau odihni.

Nouba începe întotdeauna cu o introducere instrumentală, cu rol de preludiu : se prezintă modul în care se va desfăşura suita, publicul familiarizându-se astfel cu atmosfera şi cu caracterul piesei. Urmează apoi o succesiune de mai multe piese vocale şi instrumentale, a căror tempo se accelerează către finalul *noubei*. Fiecare piesă componentă a suitei are ca bază ritmică o formulă caracteristică proprie, ce este folosită ca acompaniament. Nu este obligatoriu să fie interpretate toate părţile componente ale unei suite. Dintre toate mişcările unei *nouba* se pot alege numai câteva, în funcţie de ocazia reprezentaţiei sau a timpului disponibil.

Părţile componente ale unei suite de tip *nouba* se desfăşoară toate într-un singur mod, numit principal. Acestui mod principal i se pot asocia mai multe moduri denumite secundare, ce sunt generate de modul principal. Acestea au în comun cu modul principal mai multe sunete, dintre care cel mai important este fundamentala. În acest fel, modulaţiile sunt practic inexistente în cadrul unei suite. Modul principal conferă

https://biblioteca-digitala.ro

unei *nouba* numele acesteia. Spre exemplu, *nouba* în modul *mazmum* poartă numele de *Nouba mazmum*. Modul principal al unei *nouba* influenţează şi caracterul ei particular, din care decurge implicit şi funcţionalitatea respectivei suite. Această funcţionalitate se referă la cadrul şi la momentul în care o anume *nouba* poate fi interpretată. Trebuie menţionat că suitele de tip *nouba* erau destinate unor ocazii speciale – căsătorii, victorii în luptă, celebrări – sau unor momente diferite ale zilei – seară, dimineaţă, apus de soare, noapte.

Susţinerea afirmaţiei că piesa denumită *nouba* reprezintă o suită necesită îndeplinirea unei serii de condiţii. În primul rând, între părţile componente ale unei suite trebuie să existe o unitate bazată pe mai multe puncte comune. Nu orice ansamblu de piese disparate poate forma o suită. În cadrul *noubei*, această unitate se regăseşte la nivel de apartenenţă modală, calitate comună a tuturor mişcărilor ce o compun. Această apartenenţă modală comună conferă grupajului de părţi componente ale *noubei* unitatea şi coerenţa necesare unei suite. Raţiuni practice legate de morfologia instrumentelor au condus de asemenea la ordonarea pieselor în cadrul suitei *nouba* după principiul apartenenţei modale. Având în vedere faptul că nu se putea schimba acordajul instrumentelor după fiecare piesă, s-a ajuns la varianta unui acordaj unic pentru toată suita.

Suita *nouba* este interpretată de către soliştii vocali şi de către instrumentişti în heterofonie. Vocile se întrepătrund, fiecare interpret expunând aceeaşi linie melodică, mai mult sau mai puţin variată şi ornamentată. Există părţi care se desfăşoară într-o mişcare sau tempo liber – fără suport ritmic şi părţi ce au o cadenţă regulată, măsurată, unde ritmul are o importanţă capitală. Conform muzicologului orientalist Christian Poché [6]), noţiunea de tempo este secundară, esenţială fiind evoluţia în timp a vitezei de execuţiei, altfel spus acceleraţia. Astfel, formulele ritmice caracteristice fiecărei părţi pot suferi modificări datorate acceleraţiei tempo-ului – se schimbă schema structurilor metrice, trecându-se de la un metru de patru timpi la unul de şase sau chiar opt. O altă observaţie extrem de importantă este legată de faptul că unele părţi ale

https://biblioteca-digitala.ro

noubei pot fi omise, dar în nici un caz ele nu pot suferi permutări, aceasta datorită tempo-ului care trebuie să fie într-o permanentă accelerație. Se poate vorbi despre o ierarhie a mișcărilor în cadrul suitei, bazată pe o scară relativă a vitezei de execuţiei. Practic, cu cât o mișcare se află clasată mai spre finalul *noubei*, cu atât tempo-ul ei va fi mai accelerat.

Suitele *nouba* s-au constituit prin asocierea şi strângerea la un loc a diferitelor piese vocale şi instrumentale ce au în comun un anume mod, dar şi a poemelor cu structuri similare. S-a obţinut astfel un corpus bine închegat de piese de tip suită, diferenţiate şi grupate conform similitudinilor de ordin muzical sau poetic. Această grupare a repertoriului a permis conservarea şi transmiterea lui din generaţie în generaţie, până în sec. XX, când suitele *nouba* au fost transcrise cu ajutorul notaţiei europene. Cu această ocazie au fost repertoriate şi grupate suitele *nouba* existente pe teritoriul diferitelor ţări nord-africane. În Maroc numărul suitelor *nouba* inventariate a fost de 11, în Algeria – 12 şi în Tunisia – 13. Menţionăm că în paralel, au fost transcrise şi diferitele variante existente ale acestor suite.

Să examinăm mai îndeaproape din punct de vedere modal acest inventar de suite *nouba* transcrise şi repertoriate în cele trei ţări din Maghreb. Din cele 11 *nouba* ale repertoriului existent în Maroc, nici una nu este bazată pe moduri ce conţin micro-intervale. Toate modurile suitelor *nouba* din Maroc sunt diatonice. Acest fapt este confirmat cu ocazia unui congres de muzică ce a avut loc în localitatea Fes, în anul 1969. Au fost fixate cu această ocazie scările modurilor constitutive ale corpus-ului marocan de suite *nouba*, în care nu există nici un micro-interval.

Situaţia nu este identică în Algeria, unde există suite *nouba* ce se bazează pe moduri ce conţin micro-intervale. Totuşi, majoritatea modurilor existente în muzica arabo-andaluză algeriană sunt diatonice, micro-intervalele nefiind constitutive. Aceasta era situaţia la confluenţa sec. XIX şi XX, conform cercetătorilor Delphin, Guin, Salvador-Daniel sau Rouanet [7]). În cursul sec. XX, lucrurile s-au schimbat şi influenţa muzicii provenite direct din Orient – în special prin

https://biblioteca-digitala.ro

intermediul mass-media – a modificat substanţial structura modală a repertoriului algerian, extrem de abundent în micro-intervale în zilele noastre.

Situaţia Tunisiei a fost destul de diferită, în special datorită situării sale din punct de vedere geografic. Foarte expus influenţelor de tot felul – otomane, orientale, evreieşti – repertoriul arabo-andaluz a suferit transformări la nivelul structurii sale modale încă din secolele precedente. Astfel, micro-intervalele au pătruns în muzica andaluză tunisiană de foarte multă vreme, primele transcripţii realizate la începutul sec. XX atestând existenţa incontestabilă a acestor elemente provenite din muzica Orientului Apropiat. Totuşi, la acea dată, în Tunisia existau încă suite *nouba* bazate pe scări modale diatonice. Ca şi în cazul Algeriei, în decursul sec. XX, muzica importată din Orient prin intermediul canalelor mediatice a influenţat repertoriul arabo-andaluz tunisian într-o măsură covârşitoare. Practic, astăzi este foarte greu de afirmat că în cadrul muzicii andaluze practicate pe teritoriul tunisian mai există moduri diatonice, lipsite de micro-intervale. Deşi a suferit tot felul de influenţe externe la nivelul structurii sale modale, domeniul pieselor din genul *nouba* este considerat închis, fiind un repertoriu istoric, un patrimoniu muzical moştenit, căruia nu i se pot adăuga sau sustrage părţi componente. Creaţiile compozitorilor contemporani se manifestă în domeniul pieselor de sine stătătoare, ce nu interferează cu repertoriul istoric al *noubei*.

Unii muzicologi occidentali văd în suita arabo-andaluză *nouba* un punct de plecare către suita occidentală de tip baroc, adusă la perfecţiune în timpul lui Johann Sebastian Bach. Cert este că termenul de *suită* asociat muzicii clasice europene apare pentru prima oară în Franţa anului 1557 [8]), la multe secole după apariţia primei suite arabo-andaluze de tip *nouba*.

Relaţia poezie-muzică

Structura *noubei* arabo-andaluze este bazată pe o serie de poeme cântate. Din punct de vedere literar, aceste poeme pot avea mai multe forme. Ele sunt în general scurte, fiind

https://biblioteca-digitala.ro

formate din două până la şapte versuri. Cele mai multe poeme au cinci versuri. Autorul acestor poeme nu este întotdeauna cunoscut, dar se ştie că există poeme create în toate regiunile geografice în care muzica arabo-andaluză a fost prezentă sau cu care a interacţionat : Orient, *Al-Andalus*, Africa de Nord.

Tradiţia muzicală arabă cere ca o analiză a unei piese muzicale să pornească de la textul literar-poetic, deoarece versurile sunt înfrumuseţate prin adăugarea muzicii, şi nu invers. Se analizează numărul poemelor cuprinse într-o *nouba*, structura lor, conţinutul lor poetic şi mai ales apartenenţa corpus-ului de poeme la o anumită caracteristică comună. Se continuă apoi cu o ordonare şi o ierarhizare a acestor strofe în cadrul schemei literare a unei suite *nouba*. Această întâietate pe care analiştii muzicii orientale o acordau textului poetic în detrimentul muzicii se datora şi faptului că poemele erau scrise, în vreme ce muzica nu beneficia de o notaţie proprie adecvată.

Această optică avea să se schimbe în cursul sec. XX, după introducerea notaţiei muzicale de tip occidental. Muzicologii orientali aveau acum la dispoziţie toate metodele şi principiile analizei muzicale dezvoltate în spaţiul muzical european, pe care au început să le aplice repertoriului arabo-andaluz deja transcris. Analiza pornită de la partea muzicală a unei suite *nouba* include apartenenţa la un anume mod comun, repertorierea şi ierarhizarea diferitelor melodii, ierarhizarea şi relevarea formulelor ritmice – precum şi a transformării acestora în cadrul aceleiaşi piese datorită acceleraţiei tempo-ului – şi ordonarea silabelor textului conform liniei melodice. O analiză de acest tip se poate ocupa şi de introducerile şi interludiile instrumentale, pe care analiza efectuată pornind de la textul poetic o ignoră.

Poemele cântate de către solişti vocali sunt acompaniate de către instrumentişti conform principiilor heterofoniei. O altă regulă de bază a muzicii arabe în general este aceea că toţi ascultătorii trebuie să înţeleagă textul literar. În consecinţă, acesta trebuie să fie clar, explicit, în aşa fel încât mesajul să fie perfect recognoscibil de către toată lumea.

În decursul secolelor, alte şi alte poeme au fost introduse şi grefate în special prin intermediul diferitelor versiuni muzicale

https://biblioteca-digitala.ro

ale aceleiaşi suite *nouba*. Odată cu extinderea numărului de poeme cuprinse într-o *nouba* a crescut şi numărul, dar şi importanţa solo-urilor instrumentale, precum şi a interludiilor de acest gen. Acest fapt s-a datorat unor raţiuni practice, legate de necesitatea firească de repaos a cântăreţilor, solicitaţi de dimensiunile din ce în ce mai extinse ale textelor poetice. A fost de asemenea luat în consideraţie echilibrul ce trebuia păstrat între părţile vocale şi cele instrumentale, dintr-o nevoie firească de armonie. Interludiile instrumentale au început să fie repetate succesiv, ajungându-se să se execute mai multe piese instrumentale una după alta. Muzica instrumentală îşi pierde treptat rolul de simplu interludiu, căpătând un statut independent şi echilibrat în cadrul *noubei*. Actualmente, în Maroc există suite *nouba* în care se succed nu mai puţin de şapte piese instrumentale, cu o durată totală de circa 20 de minute.

Odată cu supra-dimensionarea suitelor de tip *nouba* s-au extins şi s-au diversificat inclusiv uverturile instrumentale. Acest fenomen s-a datorat într-o mare măsură şi influenţei exercitate de către muzica clasică europeană, asemănările cu structurile şi dimensiunile uverturilor existente în special în muzica de operă nefiind deloc întâmplătoare.

Instrumentele utilizate în muzica arabo-andaluză

Încă din sec. X, în ţările arabe au fost repertoriate şi descrise instrumentele folosite în muzica orientală. S-au efectuat adevărate clasificări organologice, în funcţie de factura instrumentelor sau de modalitatea lor de acţionare. Astfel, instrumentele cu coarde se puteau împărţi în : coarde ciupite, coarde lovite şi coarde acţionate prin intermediul unui arcuş. Alte sisteme de clasificare propun diferenţierea instrumentelor cu coarde ghidându-se după prezenţa – sau absenţa – tastelor pe limbă.

În ceea ce priveşte instrumentarul utilizat în *Al-Andalus*, sursa documentară cea mai completă rămâne colecţia de miniaturi existente în lucrarea *Cantigas de Santa Maria*, o adevărată enciclopedie a epocii. Se observă excepţionala bogăţie a instrumentarului muzical folosit în *Al-Andalus*, ce

https://biblioteca-digitala.ro

dovedeşte perioada extrem de fastă a civilizaţiei existente în acea perioadă în Peninsula Iberică. O mare parte a acestor instrumente reprezentate grafic sunt de origine orientală şi vor influenţa într-o măsură foarte importantă dezvoltarea ulterioară a artei muzicale în Europa creştină.

În ceea ce priveşte tipologia ansamblurilor, nu exista o structură standardizată, dar se poate afirma că, în general, în muzica practicată în Orient erau preferate ansamblurile de mici dimensiuni. Aceste grupuri restrânse, de trei, patru sau cinci instrumentişti, la care se adăugau soliştii vocali, s-au dovedit mult mai adaptate la condiţiile şi spaţiile în care aveau loc reprezentaţiile muzicale. Existau cu titlu de excepţie şi ansambluri orchestrale de mari dimensiuni ce puteau ajunge la 100 de membri. Aceste adevărate orchestre erau prezente mai ales la curţile regale din marile capitale ale lumii arabe – Bagdad, Cairo, Damasc.

Nu există documente ulterioare care să facă referire la evoluţia sau la tipul instrumentelor prezente în cadrul muzical arabo-andaluz. În ziua de astăzi, pe teritoriul Africii de Nord, structura formaţiei muzicale de tip *nouba* este bazată pe trei tipuri de instrumente : *luth*, vielă cu arcuş – în arabă *rebab* şi percuţie membranofonă – tobă întinsă pe un cadru de lemn, denumită *tar*. De menţionat că această formaţie de instrumente era utilizată şi în sec. XIX, fiind reprezentată de către pictorul francez Eugène Delacroix (1798-1863) în lucrarea sa *Nuntă evreiască în Maroc* – 1839.

Instrumentul cel mai utilizat în muzica de factură orientală este fără îndoială *luth*-ul – în limba arabă *al-aoud* însemnând lemn. Supranumit regele sau sultanul instrumentelor, *luth*-ul este cunoscut în zona Orientului Mijlociu din cele mai vechi timpuri, cu mult înainte de apariţia islamului. Având forme dintre cele mai diverse, cu un număr variabil de coarde, *luth*-ul oriental a fost dintodeauna instrumentul acompaniator al muzicii savante. Adaptat stilului de muzică arabo-andaluză, *luth*-ul devine instrumentul favorit al tuturor muzicienilor celebri din epocă, fiind extrem de prizat de către clasele sociale nobiliare. *Luth*-ul începe să devină subiect literar, fiind citat în numeroase poeme ce figurează în

https://biblioteca-digitala.ro

repertoriul suitelor de tip *nouba*. Se menţionează existenţa lui ca unic instrument de acompaniament sau în prezenţa *rebab*-ului şi a *tar*-ului – grupul de bază al *noubei*, ce s-a păstrat până în sec. XX. Un alt aspect esenţial legat de importanţa *luth*-ului în muzica orientală este faptul că toată teoria muzicală tono-modală arabă se bazează pe digitaţia specifică acestui instrument.

Din punct de vedere organologic, *luth*-ul oriental este un instrument cu coarde ciupite, având un gât scurt, o limbă fără taste – spre deosebire de *luth*-ul european – şi o cutie de rezonanţă în formă de jumătate de pară. Aspectul lui este extrem de asemănător cu cel al lăutei – sau cobzei – româneşti, cu care de altfel se şi înrudeşte îndeaproape. Coardele sunt acţionate prin ciupire cu ajutorul unei pene. *Luth*-ul oriental avea la origine patru coarde, cea de a cincea fiind adăugată începând cu sec. X. Ulterior, coardele au fost dublate, pentru o rezonanţă amplificată. În lumea muzicală arabă contemporană sunt utilizate mai multe tipuri de *luth*. Cel mai răspândit este *luth*-ul de tip egiptean, cu cinci sau şase coarde duble. În Africa de Nord este încă folosit aşa numitul *luth* andaluz, cu numai patru coarde duble, taste pe limbă şi un acordaj diferit. De altfel, chestiunea acordajului a suscitat nenumărate controverse, fiind mai mult sau mai puţin o problemă asociată şcolilor muzicale naţionale.

Din Spania musulmană, *luth*-ul oriental a ajuns uşor în Europa în sec. XIV, evoluând ulterior conform cerinţelor muzicale europene de tip polifonic şi armonic. Se ajunge în acest fel la *luth*-ul de tip renascentist, apogeul fiind însă atins în perioada barocă, atunci când se dezvoltă o familie extinsă de instrumente de tip *luth*.

Al doilea instrument ca importanţă în ierarhia organologică a muzicii arabo-andaluze este *rebab*-ul, denumit în Europa şi *rebec*. *Rebab*-ul este un instrument cu coarde şi arcuş, format dintr-o cutie de rezonanţă din lemn, în formă de barcă, peste care este întinsă o piele de capră. *Rebab*-ul are două coarde, este ţinut vertical pe genunchi şi acţionat cu un arcuş rudimentar, convex. S-a speculat foarte mult pe seama acestui instrument cordofon, fiind adesea asociat cu strămoşul

https://biblioteca-digitala.ro

viorii moderne. Altă teorie susţine înrudirea între *luth*-ul oriental şi *rebab*, datorită formei cutiei de rezonanţă şi faptului că înainte de apariţia arcuşului, *rebab*-ul era un instrument cu coarde ciupite. Cert este faptul că *rebab*-ul a avut o evoluţie constantă în ceea ce priveşte forma sa, actuala înfăţişare în formă de barcă nefiind decât ultima etapă a transformărilor pe care acest instrument le-a suferit de-a lungul secolelor. O altă caracteristică a acestui cordofon este arealul actual de răspândire. *Rebab*-ul nu este întâlnit decât în Africa de Nord, nefiind utilizat decât la interpretarea muzicii de factură arabo-andaluze. Este o dovadă clară a supravieţuirii şi a continuităţii acestui instrument în cadrul muzicii arabo-andaluze, precum şi a importanţei lui în estetica muzicală a genului *nouba*. Încă din perioada *Al-Andalus*-ului şi până în ziua de astăzi, *rebab*-ul formează alături de *luth* coloana vertebrală a formaţiei tipice asociată suitelor *nouba*. În perioada Evului Mediu, acest instrument va fi adoptat şi de către instrumentiştii creştini, ce îl vor introduce în muzica europeană sub numele de *rebec*. Mai puţin răspândit în ziua de astăzi este *rebab*-ul cu o singură coardă, al cărui ambitus este redus la o cvartă.

Un alt instrument cordofon ce a apărut pentru prima oară în *Al-Andalus* este *kwitra*, denumită în spaniolă *quetara*. În decursul anilor acest instrument a fost denumit şi chitară maură. Cu o cutie de rezonanţă foarte asemănătoare cu cea a *luth*-ului, *kwitra* are un gât mult mai lung, asemănător mai degrabă cu cel al unei mandoline. Instrumentul are patru coarde duble. În perioada medievală, exista o întreagă familie de chitări maure, de diferite dimensiuni. În ziua de astăzi, întrebuinţarea instrumentului *kwitra* s-a redus considerabil, el nefiind cunoscut decât în unele orchestre algeriene. În Tunisia a fost folosit în trecut, actualmente fiind total ignorat. Nu a fost folosit niciodată în orchestrele marocane. Este în schimb reprezentat într-o celebră miniatură din colecţia *Cantigas de Santa Maria*, în care sunt înfăţişaţi doi instrumentişti cântând împreună, unul fiind arab, iar celălalt creştin.

Instrumentul de percuţie cel mai utilizat în muzica arabo-andaluză este denumit în Africa de Nord *tar*, iar în ţările Orientului Mijlociu *riqq*. Este vorba despre un gen de tamburină

https://biblioteca-digitala.ro

prevăzută cu o membrană din piele întinsă pe o singură parte pe cadrul rotund, din lemn. În acest cadru sunt practicate cinci fante duble, prevăzute fiecare cu câte o pereche de plăcuţe din alamă, asemănătoare unor talgere în miniatură. Acţionarea instrumentului se execută cu degetele celor două mâini, plăcuţele de alamă fiind puse în rezonanţă şi printr-o mişcare de scuturare. Diametrul *tar*-ului este de aproximativ 20 cm. Împreună cu *luth*-ul şi *rebab*-ul, *tar*-ul formează osatura formaţiei tipice a muzicii andaluze. Rolul acestui instrument de percuţie în cadrul orchestrelor de tip *nouba* este extrem de important, el fiind singurul capabil să execute formulele ritmice de acompaniament, specifice fiecărei părţi din cadrul unei suite. De altfel, el este folosit numai ca instrument de acompaniament şi suport ritmic pentru un instrument cordofon, neexistând contexte muzicale în care *tar*-ul poate fi prezent singur.

Instrumentele de suflat nu au avut în cadrul muzicii arabo-andaluze decât prezenţe pasagere, ele negăsindu-şi locul alături de binomul de bază – coarde/percuţie – caracteristic acestui gen muzical. Istoricul Al-Tifashi atestă în sec. XIII prezenţa în *Al-Andalus* a unui instrument aerofon, ce se bucura de o largă apreciere. El îl denumeşte *buq*, descriind-ul ca pe un corn şi asociind-ul în special muzicii de dans. Din punct de vedere organologic, instrumentul denumit *buq* era prevăzut cu o ancie, ce se continua cu o serie de tuburi din trestie, cu diametre din ce în ce mai mari, ce formau în acest fel o structură tubulară de tip antenă telescopică. Găsim reprezentarea grafică a acestui instrument într-o miniatură din culegerea *Cantigas de Santa Maria.* Se presupune că timbrul delicat şi subtil al acestui aerofon era adaptat mai ales interpretărilor rafinate ale poemelor de tip *sawt* şi *muwashshah*, anterioare apariţiei suitelor *nouba*. Acest instrument este considerat astăzi dispărut, atât din punct de vedere muzical, cât şi organologic.

Flautul oriental oblic, denumit *nay*, a apărut în muzica arabo-andaluză la o dată relativ târzie, fiind adus în Africa de Nord odată cu dominaţia otomană. În muzica turcă, instrumentele de suflat sunt adeseori asociate cu coardele şi

https://biblioteca-digitala.ro

percuţia. *Nay*-ul a rezistat în cadrul orchestrelor de tip *nouba* numai în anumite regiuni din Algeria.

Instrumentele de tip european au pătruns în muzica arabo-andaluză relativ târziu, în a doua jumătate a sec. XIX. Vioara şi viola au fost adoptate pe scară largă de către muzicienii orientali, probabil datorită asemănării lor cu *rebab*-ul tradiţional. De altfel, până în anii 1950, vioara şi viola erau ţinute vertical, pe genunchi, într-o poziţie asemănătoare celei utilizate la *rebab.* În ultima jumătate a sec. XX s-a trecut la poziţia normală, sub influenţa muzicii europene şi a marilor ansambluri de muzică clasică. În ziua de astăzi, vioara face parte integrantă din orchestra de muzică arabo-andaluză în toată Africa de Nord, fiind considerată regina instrumentelor, substituind într-o mare măsură *rebab*-ul, care continuă să subziste datorită timbrului său tradiţional specific.

Comportament şi tehnici performative

Diferite tehnici performative sunt încă în uz pe teritoriul Africii de Nord şi ne putem imagina că existenţa acestora datează încă din perioada *Al-Andalus*. Tehnica responsorială între solist şi un grup de cântăreţi : solistul intonează prima structură melodică, ce este reluată imediat de către grupul format din maximum cinci membri. Repetiţia structurii de către cor poate fi identică şi integrală, dar se poate constitui şi într-un răspuns variat – chiar modificat. Corul poate răspunde printr-o frază mai scurtă sau chiar printr-o simplă interjecţie.

Acest procedeu responsorial este atestat încă din Evul Mediu de către istoriografia de limbă arabă, fiind unul dintre principiile de bază ale esteticii muzicale orientale. Tehnica responsorială există şi în muzica tradiţională a populaţiilor berbere. Trebuie însă precizat că sistemul responsorial este practicat în cadrul poemelor de tip *muwashshah* şi *zajal*. În cadrul suitelor de tip *nouba*, responsorialul se regăseşte numai în anumite creaţii localizate în jurul oraşului algerian Constantin, fiind absent din restul repertoriilor maghrebiene.

Dacă execuţiile de tip responsorial sunt specifice poemelor cântate de tip *muwashshah* şi *zajal* – în cadrul *noubei* această practică este asimilată şi transformată în antifonie.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest procedeu presupune existenţa a două sau mai multe grupuri – ce pot fi identificate cu coruri – care dialoghează, intonând rând pe rând aceleaşi fraze melodice. Antifonia specifică Greciei antice prezintă următoarea particularitate : două sau mai multe grupuri intonează la unison aceeaşi melodie, în timp ce un grup urcă la octavă, păstrând însă nealterat desenul melodic. Aceste două tipuri de antifonie – cea aşa-zis clasică şi cea de tip grec – se regăsesc şi astăzi în diferitele repertorii din nordul Africii, dar şi în muzicile populare din unele regiuni de pe teritoriul Spaniei – provinciile Andaluzia şi Murcia.

În Maroc, transformarea responsorialului în antifonie – preluarea de către un cor a rolului deţinut de solist – este extrem de evidentă. Există chiar şi variante în care în loc de două grupuri, găsim doi solişti ce îşi răspund, preluând unul de la altul frazele melodice. Muzica bazată pe pricipiul antifoniei se regăseşte şi în repertoriile populaţiilor beduine din Peninsula Arabică.

Un aspect foarte important în relevarea tehnicii antifonice este amplasamentul muzicienilor în timpul cântării. Mai ales în trecut, grupurile de interpreţi erau dispuse faţă în faţă, în acest fel subliniindu-se încă o dată existenţa acestui principiu antifonic. Cele două grupuri dialogau în cadrul muzicii şi amplasamentul faţă în faţă favoriza acest dialog. Există cazuri în care fiecare latură a unui pătrat era ocupată de către un grup de muzicieni, formându-se în acest fel texturi antifonice foarte complexe. În mod treptat, tradiţia reprezentaţiilor cu muzicienii plasaţi faţă în faţă pierde teren în faţa amplasamentului de tip scenic, în semicerc. Acest amplasament este practicat în cadrul concertelor ce devin tot mai numeroase, a festivalurilor de muzică tradiţională, imitându-se oarecum amplasamentul formaţiilor şi grupurilor de tip european.

Importanţa improvizaţiei în muzica de factură orientală

Ceea ce frapează în primul rând pe un muzician de formaţie clasică intrat în contact cu muzicieni specializaţi în muzica orientală este importanţa capitală pe care aceştia o

https://biblioteca-digitala.ro

acordă improvizaţiei – vocală sau instrumentală. Rolul acesteia în cadrul unei reprezentaţii artistice este covârşitor atât pentru interpret, cât şi pentru public, fie el avizat sau doar meloman. Părţile improvizate sunt aşteptate cu interes sporit, succesul acestora determinând de multe ori succesul unui întreg spectacol, viceversa fiind de asemenea valabilă. Îndemânarea şi chiar talentul artiştilor sunt judecate şi apreciate nu neapărat în funcţie de acurateţea interpretării anumitor piese, ci mai ales în funcţie de ceea ce este considerată a fi o improvizaţie de bună calitate sau mai bine spus – inspirată. Această importanţă deosebită acordată improvizaţiei în cercurile muzicale orientale ridică numeroase probleme şi suscită o serie de întrebări. Care este originea acestei predilecţii colective către muzica improvizată şi care sunt factorii ce au determinat generalizarea acestui fenomen, precum şi perpetuarea lui de-a lungul mai multor secole ? Mai multe teorii şi ipoteze au fost enunţate mai ales în ultima jumătate de secol.

Unul dintre factorii favorizanţi ai acestei înclinaţii către improvizaţie este prezenţa unei legături fundamentale între oralitatea muzicii orientale şi caracterul ei improvizatoric. Nefiind notată, transmiterea muzicii se face conform principiului oralităţii, de la maestru la elev. Acesta din urmă încearcă să îşi imite profesorul, învăţând atât rudimentele textului muzical, cât şi elementele legate de expresie şi de interpretarea respectivei piese, dezvoltându-şi în acelaşi timp creativitatea sa muzical-artistică. Iniţierea în tainele muzicii nu se poate face fără ajutorul unui profesor, dar este sarcina elevului să îşi găsească drumul şi calea în ceea ce priveşte imaginaţia improvizatorică, păstrând însă caracteristicile originale ale piesei. Se eboşează în acest fel tipologia improvizaţiei, care nu este eliberată de toate valenţele sale, ci trebuie să se înscrie în estetica şi în contextul muzical general al lucrării. Totuşi, aceste consideraţii legate de înscrierea improvizaţiei în cercul muzical al respectivei lucrări au fost de multe ori neglijate în trecut, motivele fiind dintre cele mai diverse : interpreţi de o mai slabă factură profesională, influenţe muzical-culturale externe, transmiterea orală a repertoriilor – bazată deci pe memoria colectivă şi nu pe documente scrise, precum şi tendinţa quasi-

https://biblioteca-digitala.ro

generală a muzicienilor de a se adapta cerinţelor de moment ale ascultătorilor. Părţile improvizate ale unui repertoriu sunt primele care suferă modificări în timp, datorită caracterului lor relativ liber. Această libertate relativă a interpreţilor a fost de foarte multe ori depăşită, ajungându-se la situaţii similare celor din Europa începutului de sec. XVIII, când soliştii virtuozi se lansau în cadenţe improvizate fără sfârşit şi adeseori fără nici o legătură cu piesa propriu-zisă.

Ca o consecinţă firească, lucrările au suferit modificări substanţiale, fiind influenţate în primul rând de către transformările şi modificările aduse improvizaţiilor. Acest fenomen este vizibil şi controlabil în decursul sec. XX, analizând şi comparând înregistrări efectuate la începutul secolului, cu înregistrări ale aceloraşi lucrări efectuate la sfârşitul secolului. Unele dintre ele sunt atât de diferite, încât cu greu pot fi recunoscute chiar şi de către un muzician avizat. Putem să ne imaginăm doar – din lipsă de materiale sonore anterioare – că aceste modificări şi evoluţii ale repertoriilor arabo-andaluze s-au petrecut şi în trecut şi deci, este practic imposibil să avem o idee clară asupra aspectelor performative şi interpretative existente în Evul Mediu în *Al-Andalus*.

Tehnici şi tipologii ale improvizaţiei

Lipsa unui sistem de notaţie şi a mijloacelor de înregistrare magnetică până la începutul sec. XX face imposibilă repertorierea şi analiza caracteristicilor sintactice şi morfologice ale improvizaţiilor practicate în cadrul muzicii arabo-andaluze în secolele precedente. Suntem deci nevoiţi să ne limităm la practica improvizatorică a sec. XX, pentru care există suficient material documentar, atât la nivel de transcripţii în notaţie muzicală occidentală, cât şi la nivel de înregistrări audio.

Se ştie că, încă de la început, în cadrul suitelor de tip *nouba*, improvizaţiile instrumentale se găseau în mod normal în preludiile de la începutul suitei, precum şi în mişcările instrumentale ce erau intercalate între mişcările vocale. Cu timpul, numărul mişcărilor instrumentale, precum şi

https://biblioteca-digitala.ro

dimensiunile acestora, au sporit substanţial. Deşi la începuturi instrumentele aveau un rol predominant acompaniator, în cadrul *noubei* actuale, părţile instrumentale au ajuns să aibă practic o pondere egală cu cea a părţilor vocale. Firesc, practica improvizaţiei s-a dezvoltat odată cu extinderea importanţei muzicii instrumentale. Ca şi improvizaţia din epoca barocă, improvizaţia practicată în cadrul muzicii arabo-andaluze este bazată într-o mare măsură pe ornamentaţie. Această ornamentaţie se aplică atât muzicii instrumentale, cât şi muzicii vocale. Liniei melodice de bază i se grefează o mulţime de ornamente, cum ar fi : apogiaturi, mordente, *gruppetti*, *glissandi*, note de pasaj ce leagă intervalele mai mari. Sentimentul de extremă fluiditate şi sinuozitate este accentuat într-o mare măsură de existenţa micro-intervalelor şi de o articulaţie slabă, moale, specifică instrumentelor cu arcuş, dar prezentă chiar şi în cazul instrumentelor cu coarde ciupite – *luth*, *kwitra*.

Putem afirma că desenul ornamentat al unei linii melodice orientale este proiecţia muzicală a gustului pentru înfrumuseţare prin ornamentare existent în arhitectura islamică, în caligrafie şi în artele grafice. Este evident faptul că multitudinea de ornamente existente în improvizaţiile prezente în muzica arabo-andaluză nu poate fi redată şi transcrisă cu ajutorul notaţiei muzicale occidentale. Ca o consecinţă firească, chiar şi în ziua de astăzi, transmiterea muzicii de la o generaţie la alta păstrează o componentă orală extrem de importantă.

Cea mai curentă formă de improvizaţie instrumentală este denumită *istihbar*, şi poate fi în egală măsură plasată la începutul *noubei* – ca preludiu sau în cadrul unei mişcări instrumentale din cadrul suitei – interludiu. *Istihbar* reprezintă de fapt un solo improvizat, în care artistul trasează şi prezintă modul în care se desfăşoară respectiva suită. Se delimitează ambitusul modal, se reliefează intervalele caracteristice modului respectiv şi se introduc rând pe rând formulele melodico-ritmice cele mai uzitate în acest cadru modal. Majoritatea artiştilor se limitează la executarea unor anumite clişee ritmico-melodice, caracteristice modului respectiv. Adevărata improvizaţie de tip *istihbar* cere însă ca instrumentistul să fie inspirat şi implicat din

https://biblioteca-digitala.ro

punct de vedere emoţional în realizarea acestei creaţii instantanee.

În cadrul culturii muzicale arabo-andaluze, *istihbar* este cea mai veche formă de improvizaţie, prezentă de altfel în totalitatea repertoriilor ce se regăsesc astăzi în ţările Africii de Nord. *Istihbar* este considerat a fi singurul tip de improvizaţie de origine andaluză pură, ale cărui forme incipiente se regăsesc încă de la primele creaţii de tip *nouba*. Improvizaţiile sunt realizate de către instrumentele cordofone, cum ar fi *luth*, vioară, violă sau *kwitra*. Linia melodică a instrumentului solist este acompaniată în surdină de către celelalte instrumente, realizându-se un fel de ison heterofonic, centrat pe fundamentala modală. Discursul muzical este fragmentat, frazele fiind foarte clar delimitate prin coroane şi pauze. Linia melodică nu este foarte ornamentată, aceasta fiind de altfel una dintre caracteristicile improvizaţiilor denumite clasice. Această improvizaţie poate avea rol de introducere a unei noi mişcări a suitei. Instrumentistul este deci obligat să familiarizeze ascultătorii cu caracteristicile întregii mişcări – tempo, ritm, formule ritmice specifice. Libertatea de a improviza este în acest caz mult mai îngrădită, insistându-se mai mult pe rolul funcţional al introducerii, decât pe demonstrarea posibilităţile tehnice şi artistice ale solistului.

O variantă extinsă a improvizaţiei *istihbar* este denumită *taqsim*. Acest tip de improvizaţie este specific şi originar din zona Orientului Apropiat şi are caracteristicile unui solo instrumental cu un caracter virtuoz pronunţat. În muzica arabo-andaluză, *taqsim*-ul a pătruns ca o extensie a improvizaţiei *istihbar*, conferind instrumentiştilor posibilităţi de exprimare mult mai ample şi mai evoluate. În cadrul *taqsim*-ului se pot explora posibilităţile tehnice şi sonore extreme ale instrumentelor, se pot efectua inflexiuni la moduri – sau chiar tonalităţi – mai îndepărtate, libertatea improvizatorică oferită interpretului fiind mai mare. Mult mai amplă ca dimensiuni, improvizaţia *taqsim* favorizează libera exprimare a interpretului, atât din punct de vedere tehnic, cât mai ales expresiv şi emoţional. Nu se poate vorbi totuşi despre o improvizaţie cu caracter aleator, fiecare mod explorat având anumite reguli de

https://biblioteca-digitala.ro

respectat. Există anumite momente ce trebuie marcate, cum ar fi punctele de plecare, momentele de suspensie, anumite turnúri caracteristice, semi-cadenţe sau cadenţele finale. Succesiunea şi ierarhia acestor momente sunt elemente extrem de precise şi de importante, pe care libertatea interpretului nu le poate omite sau permuta. Aceste momente cheie ce reprezintă pilonii – sau reperele – improvizaţiei, sunt cunoscute şi aşteptate de către public şi un bun instrumentist trebuie să le marcheze şi să le evidenţieze. Discursul melodic se desfăşoară conform unei scheme relativ prestabilite, ce conţine elemente legate de evoluţia tono-modală, paleta dinamică, precum şi de progresia temporală. Fiecărui mod îi sunt asociate în mod tradiţional anumite şabloane sau clişee motivice – ritmico-melodice – ce evidenţiază şi diferenţiază respectivul mod. Interpretul este liber să introducă şi să inventeze noi şabloane motivice, mai mult sau mai puţin diferite faţă de cele tradiţionale, care îi vor defini şi îi vor individualiza personalitatea artistică. Introducerea acestor motive modale noi trebuie să aibă la bază analiza detaliată a motivelor deja existente şi presupune o cunoaştere extrem de profundă a spaţiului şi a contextului modal respectiv, precum şi o capacitate improvizatorică şi o creativitate deosebite.

Plecându-se de la materialul melodico-ritmic modal, ce conţine scara modală, treptele principale, contextul sonor specific modului respectiv, se avansează pe scara diferitelor grade de improvizaţie, valenţele eliberându-se rând pe rând, după cum urmează : în improvizaţia *istihbar* sunt enunţate formulele ritmico-melodice specifice, desfăşurarea melodică şi temporală fiind ordonată conform unei scheme bine stabilite. Este ceea ce putem numi improvizaţie semi-notată, cu structuri şi repere prestabilite.

Improvizaţia *taqsim de tip clasic* aduce în prim plan explorarea tehnicilor şi a efectelor sonore instrumentale, precum şi dinamizarea şi redimensionarea actului creativ instantaneu.

Improvizaţia *taqsim modernă* împinge graniţele universului modal prin inflexiuni repetate, mai mult sau mai puţin îndepărtate. Sunt introduse elemente de tehnică

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentală avansată, artificii şi ornamente de o spectaculozitate sporită, ruperi de ritm ce dinamizează derularea discursului muzical. Pot apărea influenţe din alte culturi muzicale – jazz, muzică indiană, muzică clasică de tip occidental.

Improvizaţia *liberă* este o formă relativ nouă în cadrul muzicii arabo-andaluze, ce se realizează fără vreo schemă prestabilită, bazată pe o dezvoltare melodică instantanee. Creaţie specifică lumii muzicale contemporane, improvizaţia liberă este adoptată de către un număr relativ redus de muzicieni, percepţia şi atitudinea publicului faţă de acest tip de manifestare creativă eliberată de legăturile cu tipologia tradiţională fiind mai degrabă rezervată.

Fiecare improvizaţie de tip superior se bazează şi se compune pe fundamentul materialului muzical existent în tipurile de improvizaţie anterioare, toate acestea avându-şi filiaţia în celula generatoare a materialului melodico-ritmic modal.

Obiectivul acestui studiu este acela de a prezenta un gen muzical puţin cunoscut în cultura românească. Arta muzicală arabo-andaluză reprezintă creaţia unei civilizaţii de sorginte orientală, dar care a luat naştere şi s-a dezvoltat într-o primă etapă pe continentul European. Interferenţele sale cu cultura europeană începând din perioada renascentistă sunt recunoscute şi studiate intens pe cele două maluri ale Mării Mediterane. Tematica muzicii arabo-andaluze reprezintă un subiect de studiu extrem de actual nu numai din punct de vedere muzicologic, dar şi din punct de vedere social sau istoric. Cercetările efectuate în ţările arabe, în Europa sau în America şi Canada devin din ce în ce mai numeroase şi mai aprofundate, ramificaţiile acestora fiind de multe ori inter-disciplinare. În acest sens, cercetătorul orientalist Christian Poché subliniază : *„le XX^e siècle est par excellence le siècle de la musique arabo-andalouse : jamais ce répertoire n'a été autant joué, enregistré, sondé, discuté, analysé"* [secolul XX este prin excelenţă secolul muzicii arabo-andaluze : niciodată acest repertoriu nu a fost atât de mult cântat, înregistrat, cercetat, discutat, analizat] [9]).

https://biblioteca-digitala.ro

NOTE

[1]) *Ibn Rushd*, denumit în latină *Averroes* (1126-1198) – celebru erudit, filozof, jurist, medic şi teolog musulman. Născut la Cordoba, *Averroes* este unul dintre cei mai importanţi analişti ai operei lui Aristotel. Lucrările sale traduse imediat în latină şi ebraică au constituit o bază de studiu pentru filozofii medievali europeni şi evrei. A mai scris lucrări de gramatică, medicină, astronomie şi matematică. Deşi în timpul vieţii a deţinut funcţii importante pe lângă curţile diferiţilor monarhi, moare în exil, în Maroc, renegat de lumea musumlană, în special datorită convingerilor sale filozofice.

[2]) *Moshe ben Maymon* sau *Maimonide* (1135-1204) – medic, literat şi filozof evreu spaniol, considerat cel mai mare gânditor de limbă ebraică din Evul Mediu. Născut la Cordoba, şi-a scris opera în limba ebraică, dar şi în arabă. Este nevoit să ia calea exilului, stabilindu-se în Maroc, apoi în Palestina, ajungând să se instaleze în final la Cairo, în Egipt, unde ajunge mare rabin şi medic la curtea sultanului. Pasionat de opera lui Aristotel, Maimonide scrie o seamă de lucrări în care încearcă să îmbine dogmele religioase evreieşti cu direcţiile filozofice aristoteliene. Opera sa filozofică devine obiect de studiu, stârnind numeroase controverse, marcând astfel gândirea filozofică evreiască, dar şi europeană.

[3]) *Al-Tifashi* sau Ahmed Ibn Yussuf Al-Tifashi (1184-1253), erudit tunisian, lexicograf, istoric şi scriitor. Un manuscris recent descoperit – 1956 – într-o bibliotecă particulară din Tunis şi care descrie viaţa muzicală din *Al-Andalus*, aduce clarificări extrem de importante în ceea ce priveşte amploarea fenomenului muzical din acea perioadă.

[4]) *Francisco Alberto Clemente Salvador-Daniel* (1831-1871), muzician şi compozitor orientalist francez, cu origini evreieşti spaniole. Între anii 1853-1864 a trăit în ţările Africii de Nord (Tunisia, Algeria, Maroc), cercetând şi culegând muzică tradiţională din diferite regiuni. A armonizat, orchestrat şi introdus melodii şi procedee de influenţă orientală în compoziţiile sale de muzică clasică. Moare împuşcat pe baricade, în timpul Comunei din Paris.

[5]) citat de Christian Poché în *La Musique arabo-andalouse* [Muzica arabo-andaluză], Paris / Arles, Cité de la Musique / Actes Sud, 1995, p. 46.

[6]) Christian Poché, *La Musique arabo-andalouse*, p. 85.

[7]) citaţi de Christian Poché, p. 79, 80.

[8]) cf. Ivanka Stoïanova, citată de Christian Poché, p. 76.

[9]) Christian Poché, *La Musique arabo-andalouse*, p. 127.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Muzicieni români în texte şi documente (XIX)
Fondul Dimitrie Cuclin

Viorel COSMA

Dacă există un nume de mare muzician român din sec. XX care s-a scufundat într-un nemeritat anonimat în pragul veacului nostru, atunci desigur că pe primul loc trebuie menţionat, Dimitrie Cuclin (1885 – 1978). Figura de enciclopedist autentic de statură renascentistă (compozitor, filosof, muzicolog, profesor, literat, bizantinolog, instrumentist, critic muzical, folclorist, eseist, traducător etc.), ocolit şi neglijat de proprii săi colegi de breaslă, înlăturat cu bună ştiinţă de Academia Română atât în viaţă, cât şi în posteritate, Dimitrie Cuclin face parte din „marii" Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor care la venerabila vârstă de 93 ani, când a închis ochii pentru totdeauna, nu s-a bucurat măcar de un simplu necrolog la mica publicitate din partea instituţiei muzicale din Palatul Cantacuzino, înregistrând – poate – cea mai tristă „performanţă" a culturii româneşti din perioada comunistă. Este adevărat că s-a numărat printre „muzicienii – constructori" ai Canalului Dunăre-Marea Neagră, plătind cu vârf şi îndesat tributul concepţiilor sale flozofico-patriotice, atitudini regaliste, anilor petrecuţi peste Ocean etc. Oglinda luptei surâde cu autorităţile Partidului şi Statului Socialist (1945 – 1978) s-a conturat în numeroasele sale întâmplări, reclamaţii, plângeri către oficialităţile epocii, multe rămase în arhive greu accesibile cercetătorilor postume. Dimitrie Cuclin însă, a fost un om „prudent", făcându-şi copii de pe toate aceste documente,

https://biblioteca-digitala.ro

lăsându-le urmaşilor (familiei, discipolilor, prietenilor), în speranţa că va veni timpul să fie publicate.

Un grupaj de patru memorii, adresate Preşedintelui Prezidiului Marii Adunări Naţionale, Ion Gheorghe Maurer, Ministrului Învăţământului şi Culturii, Prim Secretarului Partidului Muncitoresc Român şi Preşedintelui Consiliului de Miniştri Chivu Stoica, alcătuiesc un moment de luptă deschisă pentru valorificarea prin concerte şi montări de spectacole lirice a moştenirii sale creatoare. Există în aceste documente o risipă de argumente împotriva birocraţiei socialiste, atitudinii ostile faţă de muzicienii cinstiţi, neînrolaţi în organizaţii sindicale şi de Partid, în cercuri politice ascunse, estompate, care au subminat creaţia unor personalităţi artistice de primă mărime, bineînţeles cu Dimitrie Cuclin în frunte. Toate aceste texte s-au păstrat în manuscrise originale în colecţia unei nepoate a compozitorului care nu doreşte publicitate.

De un interes major se situează Referatul profesorului Dimitrie Cuclin asupra Culegerii de melodii şi dansuri populare din Zona Bicazului, realizate de coregraful Gheorghe Popescu-Judeţ, solicitat de responsabilul-adjunct al Grupului de cercetări complexe Bicaz, C. S. Nicolaescu-Plopşor, în vederea publicării de către Academia R.P.R. (adresa nr. 193 din 3 septembrie 1962), a Monografiei Bicaz. Intitulată Jocurile populare din zona Bicaz, având 881 de pagini, exegeza cercetătorului Gh. Popescu-Judeţ i-a oferit compozitorului şi folcloristului, dar mai ales istoricului Cuclin, veritabil savant al lumii geto-dacice, posibilitatea să lanseze o teorie proprie asupra vechimii culturii noastre populare prin melodiile şi dansurile ţărăneşti. Manuscrisul autograf (55 file) al prietenului C. S. Nicolaescu-Plopşor se află în posesia mea din perioada anilor ’70, când profesorul de estetică muzicală l-a rugat să mi-l încredinţeze cu frumoasa apreciere a ministrului Condeescu, autorul repatrierii soţilor Cuclin în patrie după sejurul în America (1922 – 1930). Textul dactilografiat al Referatului poartă semnătura autografă a lui Dimitrie Cuclin.

Un alt grupaj de documente (Certificat de funcţii didactice la Conservator între 1918 – 1922; Memoriu de gradaţii didactice în învăţământul superior între 1907 – 1930; Cerere

https://biblioteca-digitala.ro

dactilografită către Ministerul Educaţiei Naţionale din 1945/46 pentru obţinerea gradaţiilor la pensie; Notă de lucrări pe anii 1904 – 1946, cuprinzând creaţia muzicală, literară, traducerile poetice şi filosofice etc., manuscris autograf datat „25 Octombrie 1946. Bucureşti") atestă – prin date revelatoare – activitatea uriaşă a acestui muzician de excepţie. Mai ales Catalogul de creaţie (12 pagini) prezintă un interes doesebit, fiindcă relevă – pentru prima oară – o imagine de-a dreptul fabuloasă a acestui fecund creator, pe care cenzura comunistă l-a ascuns vreme de aproape jumătate de veac (muzică religioasă – printre care şi o Liturghie psaltică – 40 de versuri inedite pentru cor mixt Hristos a înviat, imnuri regale, misterul în 5 acte Minunea Sfintei Liturghii, marşuri de încoronare, 200 de Sonete literare, 333 de Povestiri, Parabole, Hiperbole, Paradoxuri şi Dialoguri, fantezii teatrale în versuri ş.a.). Dimensiunea acestui catalog, oprit la anul 1946, schimbă radical percepţia moştenirii creatoare a lui Dimitrie Cuclin, îmbiindu-i pe cercetătorii contemporani la o nouă monografie a acestui prolific reprezentant al culturii româneşti din sec. XX.

https://biblioteca-digitala.ro

5

Academia Republicii Populare Române
„Grupul de cercetări complexe „Bicaz"
Nr. 193. din 3 Septembrie 1962

Către
Dimitrie Cuclin - compozitor

Alăturat vă înaintăm în original lucrarea „Jocurile populare din zona Bicaz" parte integrantă din seria monografică Bicaz, cu rugămintea de a ne comunica în scris, punctul D. Voastră de vedere asupra ei.

Materialul redactat ce vă înaintăm cuprinde:
Tabla de materii - 5 pagini.
Sistemul de notat al jocurilor - 7 pagini.

https://biblioteca-digitala.ro

Preliminarii ..... 26 pagini.
Ritmica și metrica --- 70 pagini.
Indice .. 8 pagini.
Date descriptive 120 pagini.
Hărți și grafice 6 pagini.
Melodii 85 pagini
Schițe grafice 149 pagini
Jocuri (descrieri) 403 pagini

Total 881 pagini

De oarece lucrarea face parte dintr-un complex de publicații prevăzute în planul editorial al Academiei R.P.R., Vă rugăm să referiți asupra ei în cel mai scurt timp posibil.

Responsabil adjunct al grupului de cercetări complexe Bicaz
ss C. S. Nicolaescu - Plopșor

https://biblioteca-digitala.ro

9

Către

Academia R.P.R

Grupul de cercetări complexe Bicaz -

În atenția tov C.S. Nicolaescu - Plopșor

Responsabil adjunct

Cu privire la adresa nr. 193 | 3 septembrie 1962

Am onoare a Vă înainta următorul

Referat

De la cea dintîi privire aruncată oricît de superficial asupra operei maestrului Gh. Popescu-Județ îți se produce impresia că te afli în prezența unei realizări titanice. Această impresie îți se confirmă la fie care pas ce'l faci în cercetarea operei. Și încet,

https://biblioteca-digitala.ro

Către
ACADEMIA R.P.R.
Grupul de cercetări complexe Bicaz
În atenţia tov. C.S. Nicolaescu-Plopşor
Responsabil adjunct

Cu privire la adresa nr. 193/3 septembrie 1962, am onoarea a vă înainta următorul

REFERAT

De la cea dintîi privire aruncată oricît de superficial asupra operei Maestrului Gh. Popescu-Judeţ ţi se produce impresia că te afli în prezenţa unei realizări titanice. Această impresie ţi se confirmă la fiecare pas ce-l faci în cercetarea operei. Şi, încet, încet, ea se completează cu constatarea unei creaţiuni unice.

O creaţiune este o revelaţie. Este revelaţia unui lucru înfipt de secole ăn ochii tuturor, la care se uită toată lumea, unii cu nepăsare, alţii cu mirare ori cu mai mult sau mai puţin interes, dar pe care lucru nimeni nu-l vede; şi dacă-l vede, nu-l pricepe; şi dacă-l pricepe, îl înţelege fiecare în felul său şi nu aşa cum este realitatea şi adevărul lucrului. Dar la timpul oportun, apare geniul, care deschide ochii şi fruntea lumii asupra sensului lucrurilor şi faptelor înconjurătoare.

Revelaţia, creaţiunea Maestrului nostru, constă în faptul că el se străduie – şi reuşeşte – să ridice jocul – jocul romînesc – la nivelul, la înălţimea, la importanţa, la întinderea unui domeniu de ştiinţă, artă şi filosofie, egal cu acel al poeziei şi al muzicii, şi acesta-i faptul epocal al timpului nostru în istoria culturii romîneşti.

Desigur, Maestrul Gh. Popescu-Judeţ e înzestrat cu harul armoniei, în înţelesul antic al cuvîntului. Această tărie magnetică, a armoniei, îl îndrumează în tot parcursul întreprinderii lui de explorare a ştiinţei, artei şi filozofiei jocului romînesc. Elemente, construcţii, expresii, apar şi se desfăşoară, treptat şi gradat, dinaintea ochilor şi minţii noastre, ca sub bagheta magică a unui vrăjitor extracosmic şi, pornind

https://biblioteca-digitala.ro

de la amănunte aproape neînsemnate, şi care întru nimicnu fac să se prevadă vastele consecinţe. Maestrul parvine să ne transporte în prezenţa unui sistem, a unui hipersistem, care nu exprimă o ordine ştiinţifică numai, ci înglobează în arhitectura-i hiperbolică, de asemenea, punctele de vedere artistic şi filozofic ale domeniului tratat.

Ceeace l-a minunat din primul moment, poate, pe Maestru, a fost, probabil, analogia, diverse similitudini, dintre metrica jocului nostru popular şi aceea a versului grec. Cu o intuiţie proprie genialităţii, el vede în paşii, timpii şi măsurile acestui joc, dactili, spondei, trohei, anapeşti, iambi, tribrachi etc.; apoi fraze, strofe, perioade etc., tot; şi – este o vorbă încă ceva mai mult decît atîta: fără ironie. Ba încă şi unele fenomene specifice versificaţiei antice, ca acela, de pildă, al substituirii dactilului printr-un spondeu etc. şi, în orice caz o bogăţie metrică cu mult mai mare decît aceea a metricei antice.

Dar, pentru o mai vie ilustrare a chestiunei, e mai bine să dăm cît de puţin cuvîntul, însuşi autorului (în partea intitulată: Ritmica şi metrica, pagina 47, din manuscris).

„Legătura şi înrudirea ritmicei şi metricii din microregiune" (e vorba de microregiunea Bicaz) „cu formele metrice antice, ne-a determinat a folosi încadrarea picioarelor metrice şi ritmice în aceleaşi tipare pe care le foloseau poeţii: Homer, Anacreon, Plaut, Seneca şi metricienii: Hefestion şi Quintilian.

Aceasta ţinînd seama de faptul că în dans succesiunea spondeilor, anapeştilor, dactililor, iambilor, troheilor, proceleusmaticilor etc. determină transpunerea perfectă a motivelor ritmice în: monometri, trimetri, tetrametri, pentametri şi hexametri ca în metrica poeticii greceşti: în septenari şi octonari ca în poetica latină".

N-ar fi poate inutil ca, de la cele de mai sus, să alergăm cu gîndul la întrebarea: Cce deducţii din domeniul istoric, s-ar putea trage din ele? Această armonie ritmică a jocului, am luat-o oare dela Grecii vechi? prin cine? sau cum? Faptul n-ar fi unic. Se poate fără un prea mare risc presupune că celebrul Philippe de Vitry, în tratatul său muzical cunoscut sub numele de Ars nova (sec. XIV), a conceput sistemul său aplicabil în

https://biblioteca-digitala.ro

muzica măsurată, spre deosebire de muzica religioasă plană, pe baza unei vizibile influenţe a metricii antice. Desigur, spiritul unei astfel de transpuneri este greşit, nemuzical. Metrica antică, a versului, atrăgea, fără doar şi poate, în hăţurile legilor ei, şi frazeologia cîntării, cînd astăzi nu mai este un secret că linia melodică nu se mai poate baza, oarecum monoton, pe cantitatea silabelor, ori numai pe accentul lor, ci mai ales pe valoarea şi durata lor expresivă. Dar aceasta e altă istorie. Ipoteza că noi am fi luat de la grecii vechi, între multe altele, metrica lor poetică, pentru a o aplica la joc – şi numai la joc, întrucît n-o aflăm în stih şi muzică decît numai doar în hipostaza de „greşeli" de ritm, poate fi pusă într-o serioasă încurcătură nu numai de pura logică, ci şi de faptul istoric al originii nordice a neamului macedonean vechi (în cap cu Alexandru cel Mare şi Aristotel), a neamului şi cîntării, deci, cu nume phrygian, a miturilor orfice şi dionisiace… Şi aş veni şi eu cu o stranie lămurire, emiţînd părerea că analogia, similitudinea dintre metrica versului grec şi aceea a jocului nostru popular să nu fie numaidecît datorită unei evazii a sudului asupra nordului, ori a nordului asupra sudului; ori unui proces mai larg, de osmoză, între nord şi sud, ci pur şi simplu unei răsăriri spontane şi izolate, la sud şi la nord explicabilă printr-o… inexplicabilă comunitate spirituală între neamurile ambelor regiuni. Lămurire într-adevăr stranie, care nelămureşte mai degrabă şi mai mult lucrurile… chiar dacă însuşi autorul crede în „existenţa unui fond ritmic comun la popoarele vechi… conservat prin tradiţie şi transimis din generaţie în generaţie, în jocul romînesc". Totuşi rămîne de rezolvat problema acestui fond comun, a originii lui, fie el numai ritmic, sau şi de altă natură.

Dar cu ce ne alegem pozitiv, este faptul de netăgăduit că imensa operă a Maestrului Gh. Popescu-Judeţ, este, în spiritul unui sistem aparent îngrăditor, un izvor permanent şi nesfîrţit de variate inspiraţii ritmice nu numai pentru viitorii creatori de joc – cari au devenit necesari din cauza corupţiei şi secetei actuale în materie – ci şi pentru viitorii creatori de stih şi cîntec, fie că vor adopta metoda genului „sistematic", fie că se vor decide, din binecuvîntatul avînt de independenţă, pentru…

https://biblioteca-digitala.ro

metoda „libertăţii" care, însă, niciodată n-a fost şi nu va fi valabilă fără sprijinul unui sistem orînduitor.

În muzică – deoarece, graţie creaţiei revelatoare a Maestrului Gh. Popescu-Judeţ, tot ce se poate spune relativ la metrica muzicală şi poetică este aplicabil şi la joc – întîlnim, în muzica de dans în special, în locul „picioarelor" măsurile, bazate pe principiul valorilor de note şi al accentului tonic. Astfel, avem măsura de două pătrimi, de pildă, corespunzătoare unui spondeu. Prin subdivizarea celei de a doua pătrimi în două optimi, căpătăm un dactil. Operînd subdivizarea asupra primei pătrimi, obţinem anapestul. Subdivizarea ambelor pătrimi ne dă tetrabrachul. Suprimarea unei optimi ditetrabrach, ne dă tribrachul, măsura de trei optimi, în care, prin contopirea primelor două optimi – a pimilor doi „timpi" cum se zice, avem troheul iar, prin contopirea ultimilor doi timpi, avem iambul. Două măsuri de cîte trei timpi, contopite, alcătuesc hexabrachul şi a.m.d. Iată asemănarea! Deosebirea, e ca dela o concepţie academică, rigidă, la o explozie de viaţă liberă, dar şi sistematică, în fond.

Cu mai multă sau mai puţin fantezie, timpii măsurii pot fin contopiţi sau subdivizaţi în neînchipuit de multe feluri. Însă distribuirea, în frază, a accentului sau accentelor tonice trebuie, prin observarea regularităţii şi, să păstreze măsura chiar şi în pofida unor neregularităţi pur accidentale. Astfel, era legea dansului. Dar marile succese ale pieselor de dans şi, prin urmare, creşterea cererii lor, a provocat o supraproducţie care a făcut ca piesele de dans să fie „furnizate" nu numai izolat, ci şi în mănuchiuri, numite „suite" şi, încă mult peste posibilitatea de a fi dansate. Provocîndu-se o supraabundenţă de suite de piese de dans în afara condiţiunii de a fi dansate, compozitori ca Bach, Haendel şi mulţi alţii, au găsit oportun să-şi exercite asupra lor întreaga fantezie creatoare şi într-un spirit arhitectural adecvat evoluat, ei şi antagoniştii lor: Filip Emanuel Bach, Rust şi cei din şcoala dela Hanheim, au determinat transformarea suitei în sonată însă, cu toată neîngrădita complexitate ritmică – psihologică, în cadrul sistemului de măsuri, consacrat. Şi acum vine rîndul părţii celei mai interesante a acestei expuneri, în aparenţă divagante. Dela

https://biblioteca-digitala.ro

Beethoven, el şi toţi continuatorii lui direcţi pînă la Vincent d'Indy, inclusiv, s-au străduit – după pilda romanticilor şi modernilor – să dea măsurii şi în general principiului simetriei, lovituri din ce în ce mai puternice, s-ar crede, pînă la desfiinţare. Prin ce mijloace? Prin suprimarea, uneori, a accentului tonic. Prin preponderenţa, asupra acestuia, a accentului expresiv. Prin uzul, bine cugetat, al sincopei. Printr-un neînfrînt spirit de contopire ori subdivizare a valorilor. Însă – de o sută de ori nota bene! – în totdeauna sub protecţia unui minunat simţ al armoniei, liber în formă şi academic numai doar în fond, care, din nesimetrie şi asimetrie aparent neviabilă, creiază cea mai plină de frumuseţe şi viaţă hipersimetrie! Ca o admirabilă demonstrare a celor expuse imediat mai sus, recomand studiul bine scrutător al unei elaborări contemporane, al ideii principale din a doua simfonie a lui d'Indy. Măsura e de şase pătrimi, un hexabrach cu două accente tonice, unul principal, pe primul timp, şi al doilea mai slab, pe timpul al patrulea, sau un dublu troheu, obţinut prin contopirea timpilor 1 şi 2 şi a timpilor 4 şi 5, cu accentuarea asemenea acelei descrise mai sus. Dar această muzică e destinată unui dans, nnu al trupului, ci al spiritului. Nimic nu o opreşte de a fi oricît de complexă. Şi vadă-se prin ce mijloace se obţine această complexitate. Ba prin substituirea, prin pauză, a primului accent tonic şi ştergerea completă a celuilalt accent tonic, în hexabrach. Ba prin întărirea primului accent tonic printr-o accentuare expresivă, care amuţeşte, aproape, al doilea accent tonic, în dublu troheu. Ba, apoi, anemiind accentele tonice din două măsuri, prima transformată într-un tribrach şi un troheu şi a doua, într-un troheu şi un tribrach, pentru ca totul să se rezolve, crescendo, într-un puternic accent expresiv plasat pe accentul tonic al măsurii următoare etc. etc. Şi să se observe apoi varietatea inenarabilă obţinută prin întrebuinţări unele surprinzătoare, altele evident logice, ale soncopei, ale subdivizării ori contopirii timpilor. Şi totuşi, neproducîndu-se nicăeri un decalaj, o umbră de dezordine ori deşanţare, ci numai frumuseţe, viaţă şi cuceritoare forţă.

Ei bine, iată şi sensul în care se îndreaptă analiza jocului romînesc la Maestrul Gh. Popescu-Judeţ precum şi

https://biblioteca-digitala.ro

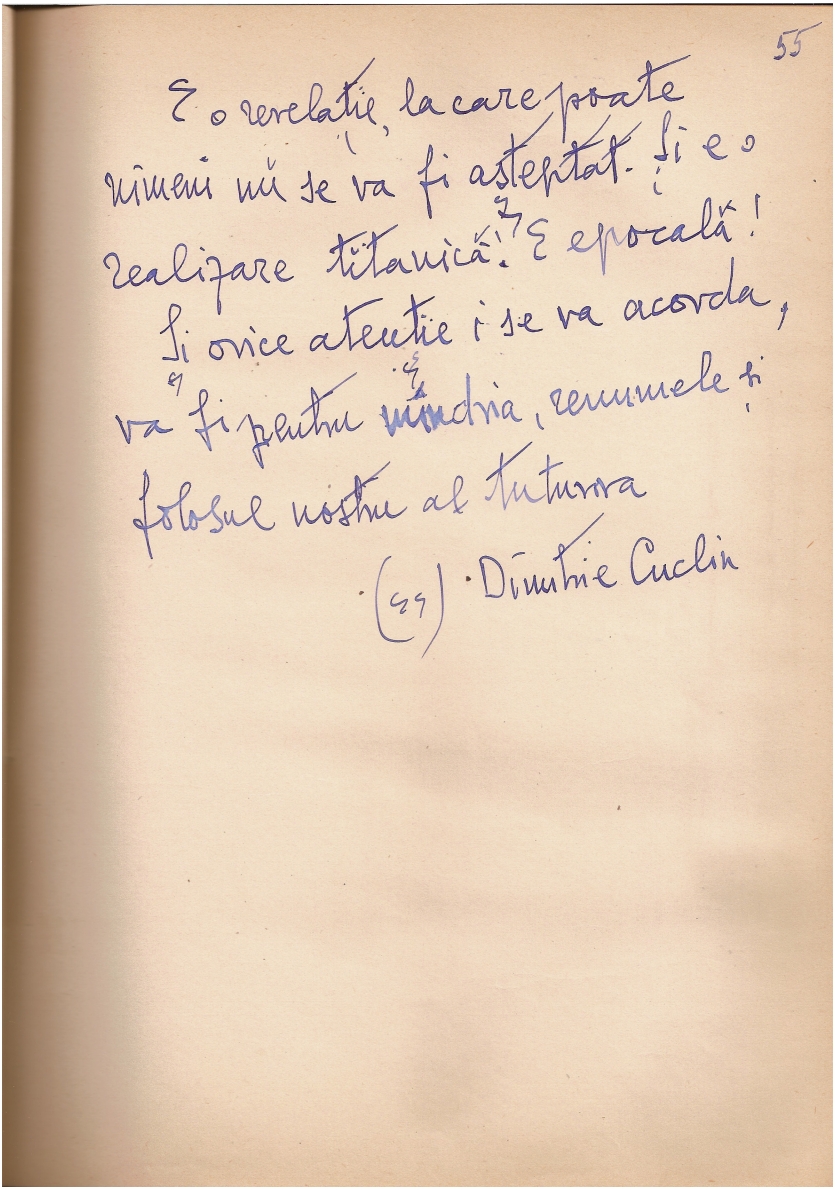
idealul său în ceeace priveşte evoluţia în superior şi bine, a domeniului în care şi-a contopit raţiunea de a fi a întregii sale vieţi! Şi nu mă sfiesc să cred şi să spun că alături de muzica bună şi de bunul joc, poezia, şi ea, va fi cucerită de acelaşi spirit, de acelaşi ideal: a da artei un sens filozofic şi un sprijin ştiinţific, imaginaţiei inovatoare, un suport tradiţional.

Complexitatea ritmică şi frazeologică demonstrabilă în exemplul muzical pe care l-am analizat puţin, în cîteva rînduri, corespunde unei egale complexităţi lăuntrice, adică sufleteşti şi spirituale. Ea nu se poate găsi decît poate într-o fază foarte redusă în dansurile de dinaintea pronunţării tendinţii „suitei" de a evolua în „sonată"; şi e uşor de înţeles dedce: În ele, aproape fiecare „notă" reprezintă un „timp" şi fiecare timp un „pas" de dans. Nu tot astfel însă stă lucrul şi în ce priveşte muzica dansului romînesc. Ea e mai întotdeauna complexă. Mai mult decît din necesitatea calculată a dansului, ea izbucneşte din impulsii sufleteşti nestăvilite. Şi produce o aparentă discordanţă în confruntarea cu simplicitatea relativă, a dansului. Inutil? Nu. Căci ea nutreşte trupul dansatorului cu supraabondenţă de energie, necesare executării cu maximum de însufleţire a „paşilor". Melodiile – 116 – comunicate, în opera sa, de Maestrul Gh. Popescu-Judeţ sînt, din acest punct de vedere cît se poate de convingător grăitoare. Ele alcătuesc încă o valoroasă contribuţie la mărirea tezaurului nostru folcloric.

Demult, demult, poezia şi muzica nu mai sînt un joc. Iată acum că nu mai e un joc nici jocul! Ci o muzică şi o poezie chiar! O hrană pentru simţire şi minte! Un motor pentru răscolirile vieţii! Şi iată de ce am conştiinţa că n-am greşit cînd am afirmat chiar de la început că opera Maestrului Gh. Popescu-Judeţ este o creaţie. Se ridică modestul instrument distractiv şi recreativ cum altora le pare încă jocul, la înaltul nivel ştiinţific, artistic şi filozofic al poeziei şi muzicii. E o revelaţie la care poate nimeni nu se va fi aştteptat. Şi e o realizare titanică. E epocală. Şi orice atenţie i se va acorda, va fi pentru mîndria, renumele şi folosul nostru, al tuturora.

Dimitrie Cuclin

https://biblioteca-digitala.ro



55

E o revelație, la care poate
nimeni nu se va fi așteptat. Și e o
realizare titanică. E epocală!
Și orice atenție i se va acorda,
va fi pentru muzica, cenușile ei
folosul nostru al tuturora

(29) · Dimitrie Cuclin

https://biblioteca-digitala.ro

Dimitrie Cuclin
compozitor
membru al U. C. din R.P.R.

Către
Preşidenţia Consiliului de miniştri a RPR
Bucureşti

Tovarăşe Preşedinte,

Ca unul ce am fost onorat cu titlul de laureat cl. I al premiului de Stat, socotesc imperioasă datoria mea de a vă aduce la cunoştinţă următoarele:

Acest titlu menţionat mai sus mi s-a acordat din consideraţie asupra Simfoniei mele a XIV a.

Dar, mai înainte de a trece mai departe, permiteţi-mi, vă rog, tovarăşe Preşedinte, să menţionez că această simfonie încheie un ciclu unitar de 14 simfonii însumînd, exact, nu mai puţin de 5870 de pagini de orchestră. Ultimele 11 simfonii cele dela a IV a la a XIV a incluziv, au fost scrise între anii 1944 şi 1954. trei din acestea, a V a, a X a şi a XII a alcătuiesc un subciclu unitar de vaste oratorii realizate în formele simfoniei, cu desăvîrşire unice ca concepţie şi proporţii, al căror material biblic, ce-i drept, constitue un hiperprismatic – iertaţi_mi expresia – sistem de realităţi şi adevăruri atît umane cît şi universale, pe cari orice doctrină filozofică, oricît de particulară, oricît de generală, ar putea afla argumente valabileîn scopul de a le confirma. Întreaga noastră lume muzicală a fost informată la timp despre aceasta… dar să reiau firul principal al prezentei expuneri.

Cred că toţi cari se interesează cît de puţin de muzicp n-a încetat de a se întreba prin ce minune a putut fi premiată o simfonie, a mea, a XIV a, care n-a fost executată nici pînă acum, despre care masele largi ale poporului, în drept să ceară socoteală, nu ştiu nimic despre ea caşi despre celelalte toate de dinaintea ei (cu excepţia doar a primei simfonii, datată din anul 1910 şi difuzată din an în paşte la Radiodifuziune).

https://biblioteca-digitala.ro

Şi iată-ne ajunşi în momentul de a intra în peripeţiile unei istorii cu drept cuvînt nemaipomenite.

Încă din anul 1954 publicaţii de specialitate au anunţat, nu cunosc din care sursă, proiectul în curs de a mi se sărbători în anul următor împlinirii vîrstei de 70 de ani printr-un concert al filarmonicii de Stat cu un program compus exclusiv din lucrări de ale mele. Şi prin luna mai a acelui an mă şi pomenesc cu vizita unui şef de orchestră al Filarmonicii cu misiunea din partea acesteea de a alcătui împreună cu mine programul concertului festiv. Se alcătuieşţte programul, se adună materialul de orchestră necesar şi toate păreau a fi puse pe roate. În program figura şi Simfonia a XIV a. Păreau… figura!…

Dar pentru a scurta o istorie pe cît de lungă tot pe atît de sfîşietoare, voi spune că concertul atît de generos şi de frumos proiectat a fost cu cea mai sistematică migăleală asediat, bombardat, torpilat şi … scufundat în oceanul unor pretexte de o perfidă şi sălbatecă inconştienţă şi lipsă a unei adevărate inteligenţe şi pe cari nu e locul poate să le expun aici, dar cari, odată, vor fi date la lumină în toată uluitoarea lor goliciune. Şi iată cum subt neînvietoarele străluciri ale marxism-leninismului se poate totuşi aciuia în mod duşmănos unii farisei.

Toate acestea de mai sus ar forma o incompletă şi imperfectă schiţă – şi utilă totuşi – a unei atmosfere în care s-a ivit şi pare a se desfăşura tot atît de nnefericit un alt caz al operei mele „Meleagridele”, despre care cred că se poate lua o suficientă cunoştinţă dintr-o recentă petiţie – întîmpinare pe care am adresat-o Ministerului Învăţămîntului şi Culturii şi pe care o transcriu întocmai mai la urmă.

Şi cazul „Meleagridelor” vine după alt caz, l-aş califica hiperbolic, acel al operei mele „Agamemnon”, scrisă în anul 1922, izgonită tot atunci dela „Opera Romînă” prin sinistra… solicitudine a direcţiei acesteea şi, în perioada dela anul 1930 pînă astăzi, de multe şi multe ori pătrunsă şi izbită afară pe uşile templului nostru de muzică dramatică teatrală. Condescindeţi, vă rog, tovarăşe Preşedinte, să binevoiţi a afla că această a mea, Agamemnon, cu toată puternica apreciere a unui muzician ca Egizion Massini, încă şi astăzi îngheaţă în antecamera Teatrului nostru de dramă muzicală şi balet. Iar

https://biblioteca-digitala.ro

cînd, odată, am ocazia dă informez un tovarăş ministru adjunct dela Ministerul Învăţămîntului şi Culturii că opera mea nu cere nici orchestră grozavă, nici cor grozav, nici decor grozav, nici repetiţii grozave, tovarăşul ministru adjunct excalmă: – „Bine, dar dece atîta grabă!" – ce forţe sinistre şi neidentificabile reuşesc să menţie uneori în ale celor mai strigătoare realităţi dragostea şi conştiinţa facturilor celor mai binevoitori chiar! Şi cu aceasta, bineînţeles, dela sine se exclude cazul celorlalte opere ale mele: Soria (1911), Traian şi Dochia (1921), Bellerophon (1924), david şi Goliat (oratoriu, 1929), toate de o inalterabilă şi perpetuă actualitate, ceeace n-a împiedicat iureşul atîtora ce s-au demonstrat îndreptăţiţi a mi-o lua fără nici o jenă înainte! Şi pentru că am ajuns aici, nu pot trece cu vederea faptul că un tînăr silitor şi talentat compozitor al nostru, anunţînd în ziare că se pune să scrie o trilogie dramatică muzicală, mă face să mă întreb fără nici o idee de ironie, de răutate, de bîrfeală ori calomnie, dacă nu cumva tînărul nu a intenţionat să dea a înţelege, printr-un anunţ atît de prematur, că şi-a şi rezervat pe trei ani de zile fondul respectiv de achiziţionare şi că prin urmare noi, ceştilalţi, codaşii, iar nu el, avem a respecta rîndul şi a ne şterge pe bot de orice achiziţie pe respectiva perioadă de timp. Atît de comice sînt tragediile acestei vieţi!

Şi o ultimă, acum, tenebroasă ispravă! Mă ştiam singur în drept să prezidez, măcar onorific, festivalul Enescu, să fiu cel mai bogat reprezintat pe programul lui. Dar am fost total eliminat. Nu mă plîng. E logic. Dupăce am fost exclus de pe terenul vieţii muzicale o viaţă de om întreagă! Şi aud că nu înviază mortul. Chiar şi cînd a fost înmormîntat de viu. Dar le spun acestea pentrucă am cel mai puternic temei să strig că asasinatul săvîrşit asupra mea şi operei mele e o crimă împotriva artei, împotriva regimului actual şi a poporului nostru.

Urmează, tovarăşe Preşedinte, copie depe petiţia – întîmpinare către Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, de care am şi vorbit mai sus.

https://biblioteca-digitala.ro

C O P I E

DOMNULE MINISTRU,

Cu privire la gradaţiile speciale ce mi-au fost recunoscute de Onor. Minister al Educaţiei Naţionale, am onoare a veni cu următoarele precizări şi completări:

După terminarea studiilor la Conservatorul din Bucureşti, şi scrisesem, între altele: prima sonată în mi minor, pentru vioară şi pian (1906), uvertura Nitokris, pentru orchestră (1907), am plecat la Paris unde, în decurs de 7 (şapte ani), dela 1907 până la 1914, am compus următoarele, mai de seamă: Lied-Scherzo, p. Piano, fuga vocală, Menuet Scherzo pentru quartet de coarde (1908), prima Sonată, în sol minor (1909, p. pian), prima Simfonie p. orchestră (1910: premiul Moezonyi în 1922), opera Soria, text şi muzică de acelaş (un laborator de truvaliuri armonice şi modale) recenzată entuziast de Stan Golestan „L'Independance Roumaine" (1911), a doua Sonată în mi bemol, p. pian, Scherzo p. Orchestră (1912, premiul I Enescu în 1913, atunci înfiinţat), Uvertura p. Orchestră (1913) p. quartet de coarde, Trois Sonets anciens p. voce şi pian, Poeme p. voce şi orchestră, text şi muzică de acelaş (1914). Patru din aceşti şapte ani mi s'a făcut onoarea unui ajutor din partea Onor. Minister al Instrucţiunii Publice. După aceea, deşi între timp se iviau vacanţele la catedrele dela Conservatoarele din Iaşi şi Bucureşti, refuzam să mă prezint la concursuri, numai ca să-mi pot desăvârşi cercetările şi lucrările în marea capitală a Franţei, cu toate sacrificiile.

Dacă, Domnule Ministru, în aceşti şapte ani aş fi îndeplinit o funcţie obicinuită la Stat, fie în ţară, fie în Paris chiar, ei ar fi fost socotiţi la gradaţii şi pensie; cu atât mai mult deci ei ar putea fi socotiţi la fel, fiind vorba de o activitate recunoscută excepţional. Aceia şi cu cei 8 (opt) ani petrecuţi în America şi menţionaţi în dosarul respectiv ridică la 15 (cincisprezece) numărul anilor mei serviţi în străinătate şi activitatea excepţională.

Mai mult. În alţi cinci ani, dela 1914 până la 1919 (când am fost numit profesor de Istoria Muzicii şi Estetică Muzicală la

https://biblioteca-digitala.ro

Conservatorul din Bucureşti) am servit în diferite instituţii astfel: ca violonist în orchestra permanentă a Ministerului Instrucţiunii şi ca violonist la Opera Română (1914/1916), ca violonist în orchestra simfonică dela Iaşi, condusă de George Enescu (1916 – 1918) fiind în acelaş timp mobilizat la Cenzura Militară, ca suplinitoral defunctului Alf. Castaldi la catedra de Armonie, Contrapunct, Fugă şi Compoziţie dela Conservatorul din Bucureşti – în decursul căror cinci ani am compus: Opera Traian şi Dochia (cu text şi muzică de acelaş), opera Agamemnon (id.), Concert p. vioară şi orchestră, 11 suite p. vioară solo, 12 valsuri moldoveneşti p. pian; apoi Crezul p. cor şi armoniu, psalmul 101 p. quartet vocal şi armoniu, Psalmul 1 p. voce şi armoniu, alt mare Psalm p. cor, mare Suită de arii şi dansuri româneşti p. pian, 7 cântece de răsboiu p. voce şi orchestră ori pian, 10 coruri profane etc…

Aceasta, Domnule Ministru, face un total de 20 (douăzeci) de ani, deşi de activitate excepţională dar nesocotiţi la gradaţii, nici la pensie! Iată de ce nădăjduiesc, Domnule Ministru, că în marea Domniei-Voastre iubire şi solicitudine pentru artă şi artişti, veţi avea prea multă bunăvoinţă de a conveni ca cererea de a mi se acorda două gradaţii excepţionale nu poate fi exagerată.

Cu cea mai distinsă consideraţie.

Dimitrie Cuclin
Str. Pitar Moş 27 Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro

NR. 3282/11/IV/1945

Se certifică de noi că dl. DIMITRIE CUCLIN, profesor la Conservatorul Regal de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti, a suplinit catedra de Armonie şi Compoziţie dela 1 Noembrie 1918 – 1 Noembrie 1919, şi catedra de Istoria Muzicii dela Noembrie 1919, pînă la 31 Decembrie 1922, în felul următor:

- Catedra de Armonie şi Compoziţie: dela 1 Noembrie 1918 la 1 Iunie 1919, cu salariul de lei 420, reţinîndu-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni;

- Dela 1 Iunie 1919 – 1 Noembrie 1919, cu salariul de lei 320, reţinîndu-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni;

- Catedra de Estetică şi Istoria Muzicii: dela 1 Noembrie 1919 – 1 Septembrie 1920, cu lei 396, reţinîndu-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni;

- Dela 1 Septembrie 1920 – 1 Decembrie 1920 cu salariul de lei 656, reţinîndu-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni;

- Dela 1 Decembrie 1920, cu salariul de lei 880, reţinîndu-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni (pînă la 1 Iunie 1921);

- Dedla 1 Iunie 1921 – 1 Octombrie 1921, cu salariul de lei 1100, reţinîndu-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni;

- Dela 1 Octombrie 1921 – la 31 Decembrie 1922, cu salariul de lei 1600, reţinîndu-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni;

S'a eliberat în urma cererii nr. 3282 din 11 Aprilie 1945, spre a-i servi la Ministerul Educaţiei Naţionale.

DIRECTOR

PRIM SECRETAR

https://biblioteca-digitala.ro

Prima ediţie a Zilei „George Enescu” la Lugoj

Constantin-Tufan Stan

O primă interferenţă a creaţiei enesciene cu spaţiul cultural bănăţean, potrivit surselor documentare cercetate până în prezent, s-a petrecut la Lugoj, în 1904. Într-o cronică publicată în periodicul local „Drapelul”, IV, 149, 1904, 3, sunt detaliate aspecte de la o serată literar-muzicală organizată în 18/31 decembrie 1904, sub egida Societăţii „Tinerimea Română” şi a Societăţii Domnişoarelor (în prezenţa unui public „distins de dame, bărbaţi şi tineri”), în „saletul” Casinei Române (localul Reuniunii Române de Lectură), unde, după un discurs de deschidere rostit de Valeriu Branişte („despre sociabilitate şi însemnătatea ei pentru progresul omenimei [sic!]”), între opusurile interpretate s-a numărat şi *Serenada de dimineaţă* [sic!] (*Aubade pour Violon et Piano*), o versiune (transcripţie) pentru vioară şi pian a trioului *Aubade pentru vioară, violă şi violoncel în Do major* (titlul iniţial, *Sérénade pour Violon…*, a fost înlocuit ulterior de Enescu cu cel de *Aubade pour Violon*…, aşa cum se poate observa pe foaia de titlu a manuscrisului – o posibilă explicaţie pentru titlul neobişnuit sub care a apărut opusul în presa lugojeană, o evidentă contradicţie de termeni –), la puţin timp după editarea sa (Editura Enoch, Paris, 1903), cântat, posibil, în primă audiţie la Lugoj. Trioul *Aubade* şi transcripţia pentru vioară şi pian (elaborate în anii 1899-1900) au fost publicate în ediţia Enoch alături de o transcripţie pentru pian la patru mâini. Trioul are caracter omagial, pe prima pagină a partiturii fiind inserat textul dedicaţiei adresate cuplului regal român, regina Elisabeta şi regele Carol I, la aniversarea a 30 de ani de căsătorie. Caracterul omagial al opusului devine explicit în final, prin citarea *Imnului Regal Român*, la fel ca în *Poema Română* (v. Clemansa Liliana Firca, *Noul catalog tematic al creaţiei lui George Enescu*, vol I, *Muzica de cameră*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2010, p. 202 şi 222-224).

În 20 ianuarie 1912, orchestra Societăţii Filarmonice din Arad a interpretat *Pastorala-fantezie* pentru orchestră, iar în 6 iunie 1914, la Caransebeş, cu prilejul concertului Corului „Doina” din Turnu Severin, dirijat de I. Şt. Paulian, într-un intermezzo instrumental, L. Acher

https://biblioteca-digitala.ro

(vioară) şi P. Sergescu (pian) au prezentat *Aubade pour Violon et Piano*, prima menţiune identificată în presa bănăţeană despre interpretarea unei creaţii enesciene în vechea citadelă culturală a Banatului montan („Drapelul", Lugoj, XIV, 53, 1914, 3). Banatul, ţinutul căruia Lucian Blaga i-a conferit conotaţii baroce, s-a constituit într-un permanent punct de atracţie pentru peregrinările artistice ale Orfeului moldav, care s-au succedat, cu o densă ritmicitate, de-a lungul a mai bine de trei decenii: Lugoj, între 1912 (primul popas concertistic în Banat) şi 1943 (concert de adio oferit melomanilor bănăţeni), Timişoara (între anii 1921 – prima prezenţă în Banat după Marea Unire – şi 1943), Arad (1922-1943), Caransebeş (1922, 1927 şi 1929) şi Oraviţa, cu o prezenţă singulară, în 1931, unde a fost sărbătorit cu prilejul împlinirii celor 5o de ani de viaţă, după entuziaste manifestări similare care avuseseră loc la Arad şi Timişoara.

George Enescu a susţinut la Lugoj, potrivit informaţiilor de care dispunem, zece recitaluri violonistice. Anunţuri, cronici, eseuri, reportaje şi articole omagiale au fost inserate în paginile publicaţiilor lugojene („Acţiunea", „Drapelul", „Gazeta Lugojului", „Răsunetul", „Krassó-Szörényi Lapok", „Banater Bote") şi timişorene („Banatul" şi „Fruncea"). Afişele-program, autografele consemnate în Cărţile de Aur ale unor instituţii (Liceul Teoretic de Băieţi „Coriolan Brediceanu", Liceul de Fete „Iulia Hasdeu", Corul „Ion Vidu"), mărturiile unor intelectuali care au avut ocazia să-l cunoască pe marele artist ne oferă câteva repere ale contextului cultural în care s-a manifestat Enescu.

Iată o cronologie a prezenţelor artistice ale lui George Enescu la Lugoj:

– Recitalul din 1912, la invitaţia lui Iosif Willer, primul recital susţinut în Banat, cu acompaniamentul lui Theodor Szántó.

– Recitalul din 15 februarie 1914 (la pian: Th. Szántó).

– Recitalul din 3 decembrie 1922 (la pian: Nicolae Caravia).

– Recitalul din 25 noiembrie 1923.

– Recitalurile din 9 şi 10 februarie 1927 (după concertul susţinut în 8 februarie la Caransebeş). În 13 februarie, George Enescu va interpreta, la Timişoara, *Sonata a III-a pentru pian şi vioară, „în caracter popular românesc"*, după prima audiţie absolută care avusese loc la Oradea în 16 ianuarie.

– Recitalul din 5 noiembrie 1929 (la pian: N. Caravia).

– Concertul omagial dedicat lui George Enescu, în ziua de 16 ianuarie 1932, de formaţiile corale şi instrumentale reprezentative din Lugoj (un gest reparatoriu, după anularea concertului din anul precedent), cu concursul pianistei Clara Vojkicza (Peia). E posibil ca

https://biblioteca-digitala.ro

autorităţile locale să fi emis, cu acel prilej, o hotărâre prin care s-a atribuit numele marelui muzician parcului din centrul oraşului (unii autori, preluând cu superficialitate informaţiile publicate în presa timpului, au menţionat, în mod eronat, prezenţa lui Enescu la acest concert).

– Recitalul din 7 octombrie 1937 (la pian: Ionel Gherea).

– Recitalul din 4 mai 1942 (la pian: I. Filionescu).

– Recitalul din 2 aprilie 1943, ultima apariţie pe scena Teatrului „Traian Grozăvescu" din Lugoj, ultimul concert în Banat.

Artizan al primului recital enescian la Lugoj, dr. Iosif Willer (1884-1972) fondase, în 1911, Societatea de Muzică de Cameră, din care mai făceau parte dr. Ákos Fränkl şi Béla Janovitz (pianist şi compozitor, tatăl unei valoroase violoniste, Alice Hartmann-Janovitz, absolventă, în 1927, la Schola Cantorum din Paris, profesoară, episodic, la Conservatorul lugojean), sub auspiciile căreia a iniţiat un proiect care viza invitarea periodică la Lugoj a unor personalităţi muzicale şi formaţii instrumentale camerale de prestigiu. Între primii invitaţi s-au aflat Pablo Casals (1911 şi 1912), Cvartetul de Coarde „Waldbauer-Kerpely" şi George Enescu (1912). Dintr-un anunţ publicat în presa lugojeană de expresie germană („Südungarischer Bote", XIII, 90, 1911, 3: *Musikleben in Lugos*) aflăm că membrii Societăţii îl invitaseră pe pianistul Theodor Szántó să concerteze la Lugoj în 1 decembrie 1911, iar anul următor, 1912, era aşteptat recitalul pianistului virtuoz Ernst Dohnányi, profesor la Academia de Muzică din Berlin. I. Willer, cel care se încumetase să iniţieze un astfel de îndrăzneţ proiect cultural, a fost o personalitate plurivalentă, care a marcat pozitiv destinul cultural al Lugojului ante- şi interbelic: politician (a activat, în perioada interbelică, ca deputat, ca reprezentant al Partidului Maghiar în judeţul Trei Scaune), avocat, dar şi un muzician rafinat – dirijor, compozitor, pianist, violonist şi pedagog –, cu studii la Academia de Muzică din Budapesta, unde fusese coleg şi întreţinuse relaţii de prietenie cu Béla Bartók şi Zoltán Kodály. Strămoşii săi, francezi hughenoţi (informaţia o datorăm evocărilor lui Zeno Vancea, greu de pus la îndoială), se refugiaseră în Ungaria de teama persecuţiilor. Înainte de stabilirea sa la Lugoj (în 1908, la invitaţia subprefectului Aurel Issekutz, care îi oferise postul de dirijor al corului şi orchestrei Reuniunii maghiare), I. Willer activase temporar ca dirijor la Teatrul din Kecskemét, localitatea sa natală. La Lugoj, a fost maestrul şi mentorul unei pleiade de viitori eminenţi muzicieni: Traian Grozăvescu (I. Willer avea un talent deosebit în a cultiva vocile, în spiritul belcantoului), Zeno Vancea (lecţii de armonie şi contrapunct), Filaret Barbu (ore de vioară), Lelia Popovici (care, ulterior, va absolvi

https://biblioteca-digitala.ro

Conservatorul din Viena, devenind profesoară de canto la Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică din Cluj), Olga Costin (sora lui Zeno Vancea, soţia lui Maximilian Costin – fost director al Conservatorului Municipal din Timişoara –, o remarcabilă pianistă, corepetitoare la Opera Română din Cluj, profesoară la Conservatorul Municipal din Târgu Mureş, apoi la Conservatorul de Muzică din Bucureşti), Clara Vojkicza (Peia), pianistă-concertistă, iar din 1930 profesoară de pian la Conservatorul Popular de Muzică din Lugoj. I. Willer a continuat să predea lecţii de pian şi vioară şi în ultimii ani ai vieţii, foştii săi învăţăcei fiind astăzi nume importante ale artei interpretative: Florin Paul (prim-concertmaistru al Orchestrei Simfonice Radio din Hamburg), Dana Paul-Giovaninetti (pianistă-concertistă şi profesoară la Şcoala de Muzică din Franconville şi Conservatorul Regional din Argenteuil, Franţa), Franz Metz (muzicolog, dirijor şi organist la biserica „St. Pius" din München) ş.a.

Primul recital al lui Pablo Casals, acompaniat de Theodor Szántó, a avut loc în 18 noiembrie/1 decembrie 1911 în sala festivă a Hotelului „Regele Ungariei", actualul Hotel „Dacia" („Drapelul", Lugoj, XI, 132, 1911, 3; „Südungarischer Bote", Lugoj, XIII, 91, 1911, 3), urmat de cel din 15 noiembrie (stil nou) 1912: „Cel mai mare virtuoz la cello al zilelor noastre, Pablo Casals, cunoscut publicului lugojean după prestaţiunile sale de o artă desăvârşită din anul trecut, va concerta şi anul acesta în Lugoj" („Drapelul", Lugoj, XII, 108, 1912, 3). O lapidară consideraţie asupra recitalului a fost publicată în „Drapelul", Lugoj, XII, 128, 1912, 3: „Casals, celebrul cellist de renume european, a concertat ieri seara în Lugoj, în sala mare de la Hotelul «Regele Ungariei», în faţa unui numeros şi distins public. Credem că e superfluu a mai spune că a fost un rar prilej de a gusta arta adevărată pentru amatorii şi pricepătorii de muzică de la noi".

Nu cunoaştem data exactă a concertului susţinut de George Enescu la Lugoj în anul 1912. În articolul omagial dedicat lui Enescu, cu prilejul morţii acestuia, în revista „Muzica", dr. Iosif Willer nu oferă niciun reper cronologic, singurul indiciu fiind faptul că marele muzician venea de la Paris. E plauzibil ca recitalul lui Enescu la Lugoj să fi avut loc în prima decadă a lunii martie, după concertele prezentate la Budapesta, în zilele de 1 şi 2 martie (primul recital în capitala ungară), cu Orchestra „Wiener Tonkünstler", dirijată de Hans Wallner (1 martie), apoi ca solist şi partener alături de Pablo Casals şi pianistul Donald Tovey, în *Dublul concert* de Brahms şi *Triplul concert* de Beethoven (2 martie), sub bagheta lui Oscar Nedbal. Recitalul susţinut la Lugoj, cu acompaniamentul lui Theodor Szántó (în salonul de muzică din locuinţa lui Willer, o splendidă vilă construită în stil

https://biblioteca-digitala.ro

neorenascentist italian), s-a constituit în prima etapă a unui amplu turneu concertistic, fiind urmat de concerte la Craiova, Ploieşti, Brăila, Galaţi, Iaşi şi Botoşani (primul itinerariu concertistic în Regat), cu scopul instituirii unui premiu naţional de compoziţie, proiect care va fi pus în practică în 1913, odată cu organizarea primei ediţii a Premiului Naţional de Compoziţie „George Enescu".

O mărturisire privind primul contact cu publicul lugojean ne este oferită de Enescu cu prilejul prezenţei sale concertistice la Arad, în 1922, într-un interviu acordat periodicului local „Solidaritatea":

> „Astăzi, cu trenul de Timişoara, a sosit maestrul Enescu pentru prima oară în oraşul nostru. La gară a fost întâmpinat de d. primar şi câţiva admiratori ai D.[omniei] Sale.
> La ora 5, împreună cu d. director al Palatului Cultural, am făcut o vizită maestrului la Hotel «Central», unde are camera reţinută. Ne-a primit foarte prietenos şi ne-a spus că este satisfăcut de succesul concertelor pe care le-a dat în Caransebeş, Lugoj şi Timişoara.
> Întrebându-l dacă a mai cântat vreodată în oraşele din Ardeal, Banat şi actuala Ungarie, ne-a spus că a cântat la Budapesta, la Seghedin şi, în 1912, la Lugoj, unde afişele erau tipărite jumătate ungureşte, jumătate româneşte".

Detalii privind prima prezenţă a lui Enescu la Lugoj, dar şi un inedit portret al muzicianului ne sunt împărtăşite de Iosif Willer în articolul omagial din revista „Muzica":

> „Enescu a prezentat publicului lugojean un program cu adevărat ales. Însă ne-a cucerit, chiar mai înainte de a fi cântat programul până la capăt, prin atitudinea sa de o fermecătoare modestie şi totuşi atât de plină de căldură. Nici nu poate fi imaginat ceva mai nepretenţios, mai modest decât Enescu pe podium. Frac uzat, ghete, cămaşă simplă (nu era preocupat de efectul exteriorului său). Dar când, cu ochii închişi şi cu o simplitate nemaiauzită, lăsându-se purtat pe aripi de extaz, a cântat *Ciacona* de Bach, ne-a vrăjit pe toţi cu magia viorii sale. Seara a devenit de neuitat pentru noi, dar şi dânsul a avut parte de o surpriză plăcută: în timpul pauzei, l-am condus într-o cameră rezervată special pentru acest scop, în care-l aşteptau compatrioţi ai săi, în frunte cu Ion Vidu. Ce-au discutat, nu ştiu nici astăzi, căci nu le-am tulburat discuţia".

Referindu-se la primul concert în Banat, Enescu făcea următoarea mărturisire, după recitalul susţinut la Lugoj în 4 mai 1942:

„Lugojul din 1912-1913, când l-am cunoscut pentru întâia oară, e acelaşi, românesc şi cu cântece" („Răsunetul", Lugoj, XXI, 19, 1942, 3: *George Enescu la Lugoj*).

https://biblioteca-digitala.ro

Împlinirea unui veac de la primul recital violonistic enescian la Lugoj a fost marcată prin organizarea, în 27 aprilie 2012, sub genericul celei de-a XX-a ediţii a Festivalului Coral Internaţional „Ion Vidu", a primei ediţii a Zilei George Enescu la Lugoj, cu sprijinul organizatoric şi logistic al Şcolii de Arte Frumoase „Filaret Barbu", al Casei Municipale de Cultură şi al Muzeului de Istorie. A fost vernisată o expoziţie documentară, care a reflectat cele mai semnificative secvenţe culturale circumscrise personalităţii enesciene, şi a fost organizat un simpozion, în cadrul căruia a fost evocat contextul în care s-a desfăşurat primul contact concertistic al lui George Enescu cu publicul meloman lugojean. Manifestările dedicate marelui compozitor au culminat cu un concert cameral omagial, în care au putut fi audiate opusuri enesciene reprezentative din diferite etape creatoare, susţinut de elevi ai Colegiului Naţional de Artă „Ion Vidu" din Timişoara, profesori ai Şcolii de Arte Frumoase „Filaret Barbu" din Lugoj şi tinere cadre universitare de la Facultatea de Muzică din Timişoara: *Cantabile şi Presto*, pentru flaut şi pian (Dumitru Palagniuc şi Raluca Miclăuş), *Legendă pentru trompetă şi pian* (Alin Ispas şi Raluca Miclăuş), *Baladă pentru vioară cu acompaniament de pian* (Andra Ciobotaru şi Raluca Mihalca), *Lăutarul*, din suita *Impresii din copilărie*, op. 28 (Georgiana Stăncioni), *Languir me fais*, din *Şapte cântece pe versuri de Clément Marot* (Diana Brădean şi Raluca Mihalca), *Preludiu*, din *Suita nr. 1 în stil vechi pentru pian*, op. 3 (Serena Voaideş), *Toccata* şi *Sarabanda*, din *Suita pentru pian nr. 2*, în Re major, op. 10 (Raluca Mihalca şi Raluca Miclăuş), *Omagiu lui Enescu*, pentru vioară şi pian, un prinos adus lui George Enescu de maestrul clujean Valentin Timaru (Cristina Constantin şi Adriana Dogariu), şi, în final, într-o sublimă culminaţie, partea I din *Sonata a III-a pentru pian şi vioară în la minor, „în caracter popular românesc"*, op. 25, dăruită melomanilor lugojeni de Cristina Constantin şi Sorin Dogariu.

Ecourile marii muzici au reverberat, pentru o zi, în micul burg timişean, prima ediţie a Zilei George Enescu la Lugoj constituindu-se într-un necesar reper pentru demersuri identice, care să-şi propună transmiterea şi receptarea mesajului sonor enescian în cele mai diverse medii din spaţiul românesc, într-o perioadă nefastă, marcată de asaltul tot mai agresiv al kitsch-ului şi al amatorismului.

https://biblioteca-digitala.ro

BIZANTINOLOGIE

UN VALOROS ŞI INEDIT FOND DE MANUSCRISE MUZICALE DE LA MĂNĂSTIREA SINAIA

Vasile VASILE

De mai bine de o jumătate de secol, bizantinologii români s-au izbit şi au clamat **necunoaşterea întregului patrimoniu de muzică de cult ortodoxă, scris în limbile latină, elină medievală, slavonă şi română,** care să permită investigaţii comparatiste cu reverberaţii în întreaga cultură română şi europeană.

Aşa cum subliniam într-o pledoarie găzduită cu generozitate şi cu vădit interes de revista *Muzica*[1] şi apoi ca prefaţă a primului volum ce a deschis drumul publicării cataloagelor complete ale bogatului tezaur de spiritualitate românească, scris în cele patru limbi amintite, **în notaţii muzicale bizantine, cucuzeliene şi hrisantice, dar şi kieviene, kriuki şi guidonice, corale**[2] şi risipit în aşezăminte de cultură, ecleziastice şi monastice din ţară, dar şi din alte centre europene, bizantinologii români nu au avut la îndemână un instrumentar de prestanţa şi dimensiunile celor de care dispun filologii, teologii, istoricii, lingviştii etc, pentru manuscrisele teologice, istorice şi literare, în limba română, realizate de Ioan Bianu[3], şi de Gabriel Ştrempel[4], în limba greacă: de Constantin Litzica[5], de Nestor Camariano[6], şi de Mihai Carataşu[7] şi slavonă: P. P. Panaitescu, autorul celor două volume, din anul 1959[8] şi din 2003[9], ceea ce prejudiciază cercetarea multiplelor aspecte ale evoluţiei muzicii bizantine în ţara noastră şi chiar a unor

https://biblioteca-digitala.ro

aspecte literare, istorice liturgice, imnologice interferente, cum ar fi ***rolul cântării de strană în formarea limbii române literare,*** problemă pe care am propus-o Academiei Române, organizatoare a unor cicluri consacrate acestui important domeniu al formării limbii literare. Este vorba despre reverberaţiile ce trebuie investigate şi reliefate pentru că cele mai vechi cărţi de cult în limba română au avut în primul rând o destinaţie muzicală şi au contribuit funciar la formarea limbii noastre literare, procesul numit în mod genial de Anton Pann **românirea muzicii de strană** referindu-se la convieţuirea de secole şi la adecvarea textelor liturgice, scrise cu semiografie muzicală specifică, sau al căror melodii urmau să fie confecţionate după modele cunoscute în prealabil de către practicanţii unor înveşmântări muzicale ad-hoc – podobii - convieţuire care avea ca elemente de referinţă normele lexicale şi de topică ale limbii române - pe de o parte – diferite de ale celei greceşti - şi tiparele muzicale originale, greceşti – podobii - pe de altă parte.

Specialiştii nu au putut multă vreme să aproximeze numărul acestor preţioase documente, care încep din secolele IV – V, cu Niceta de Remesiana şi merg până în secolul trecut, în timp impunându-se prin repetare şi cu aproximaţiile de rigoare numărul de **1000 de documente,** număr care ulterior s-a dovedit a fi departe de a acoperi realitatea, numai în Athos fiind identificate până în prezent şi prezentate circa 500 de manuscrise datorate românilor, scrise cu semiografie muzicală bizantină, în limba română şi greacă, de către muzicieni români[10].

Se impune observaţia că **psalţii români au creat şi scris cântări în limba greacă** în perioada în care limba română nu căpătase dreptul de limbă liturgică şi creaţiile lor fac parte deopotrivă din patrimoniul spiritual ortodox dar şi din cel românesc, aceşti creatori fiind cunoscuţi sub nunele generalizat de Moldovlahi, sau vlahi: Iovaşcu Vlahul, Dometian Vlahul, Mihalache Moldovlahul, Calist Vlahobogdanu, Vlatiru Vlahu, Hrisafi Cuţovlahul, Ioan Vlahu, Macarie Lăcanu, Theofilact, Gavriil, Nectarie Vlahul, Protopsaltul Sfântului Munte şi mai recent a fost revendicată aceeaşi origine pentru Balasie Preotul,

https://biblioteca-digitala.ro

deoarece numele nu există în onomastica grecească laică şi nici în cea monahală.

Catalogarea acestui bogat şi preţios patrimoniu cultural a început în anul 1974, când bizantinologul Nicu Moldoveanu publica o primă versiune a documentelor, ce se oprea la perioada **aplicării reformei hrisantice**, la acea vreme această reformă, care a fost una semiografică şi nu de conţinut, fiind considerată, în mod eronat ca hotar al muzicii bizantine[11].

Această barieră artificială a fost generată de extremismele bizantinologului I. D. Petrescu, adept fanatic al lui Amédée Gastoué, cel care considera manuscrisele ulterioare anului 1814 purtătoare ale unei muzici ce ar fi reprezentat degenerescenţa celei bizantine.

Ulterior, încercându-se „salvarea" creaţiei „clasicilor români ai muzicii bizantine" a fost creată şi vehiculată cu multă pompă şi preţiozitate sintagma falsă „muzică de tradiţie bizantină" , uitându-se că noua sintagmă nu a fost acceptată de cercetătorii unor domenii asemănătoare din spiritualitatea românească şi nici de către cercetătorii europeni. Nimeni nu vorbeşte astăzi de o icononografie, de o arhitectonică, de o liturghie de tradiţie bizantină, termenul *bizantin* - apărut el însuşi ulterior, în secolul al XIX – lea - referindu-se la tiparele consacrate în perioada existenţei imperiului bizantin. În plus dacă ar exista o „muzică de tradiţie bizantină" ar trebuie să existe şi „moduri de tradiţie bizantină", ceea ce evident este o aberaţie, contrazisă de specificul acestei muzici ce nu a fost afectat de simplificarea notaţiei, tot aşa cum limba română nu s-a modificat prin înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin.

Cercetările urmărind catalogarea manuscriselor muzicale au fost continuate cu anumite riscuri asumate de unii cercetători care depăşesc, cu oarecare prudenţă, această graniţă, dar omit cuvântul ce desemnează corect specificitatea lor, înlocuindu-l cu un altul ce are în vedere doar semiografia nu şi muzica în sine, în notaţie *psaltică* fiind notate şi cântece de lume şi apoi şi cântece populare.

Primii care depăşesc acest hotar artificial, păstrând denominarea la fel de artificială a fost regretatul bizantinolog **Alexie Buzera**[12], urmat de bizantinologul Constantin Catrina[13] şi

https://biblioteca-digitala.ro

va fi continuat de bizantinologi care evită ambii termeni, **Sebastian Barbu Bucur**[14] şi de cei care folosesc falsa sinonimie amintită, **Clement Haralam**[15] şi **Florin Bucescu**[16]**,** ultimii doi propunând sinonimul aproximativ – *psaltic* – ce nu corespunde realităţii muzicale propriu-zise, ci doar semiografiei.

Ulterior numărul celor care au depăşit aceste graniţe ale reformei hrisantice s-a înmulţit, pentru a putea susţine teze de doctorat ale căror subiecte ţineau seama de o anumită zonare a fondurilor, sau de apartenenţă lingvistică a materialelor analizate, dintre acestea văzând lumina tiparului cele datorate tinerilor **Ozana Alexandrescu**[17]**, Constantin Secară**[18]**, Ion Isăroiu**[19]**, Alexăndrel Barnea**[20]**,** cărora se adaugă studii consacrate manuscriselor de muzică bizantină, începând cu Constantin Erbiceanu, Alexandru Iaţimirski, episcopul Melchisedec, I. D. Petrescu şi ajungând la Margareta Cervoneac, Marcel Spinei, Vasile Stanciu, Gheorghe Neacşu etc.

Recent, Universitatea de Arte „George Enescu" s-a dovedit receptivă faţă de propunerea pe care am înaintat-o de a începe mult doritul şi aşteptatul catalog al manuscriselor cuprinzând muzica de cult şi acţiunea s-a finalizat cu cele două volume rezultate în urma unui grant susţinut material de CNCSIS, titlul permiţând deschiderea spre notaţia kriuki, kieveană şi guidonică[21].

Din nefericire, criza a afectat puternic finanţarea cercetării româneşti şi aşteptăm deblocarea financiară care să permită continuarea celor două volume - ce ar urma să cuprindă încă pe atâtea documente din Moldova - şi apoi extinderea cercetării şi catalogării asemănătoare din Muntenia, Oltenia şi Dobrogea – şi poate extinse şi în Peninsula Balcanică - proiectele aşteptând aprobările de rigoare şi mai ales fondurile necesare unei activităţi de mare anvergură şi de strictă necesitate.

La iniţiativa Prea Fericitului Patriarh Daniel, care a patronat spiritual iniţiativa ieşeană, Patriarhia Română editează un dicţionar consacrat muzicii de cult, în care un capitol va fi rezervat manuscriselor muzicale, dar acesta nu va putea cuprinde, din păcate, decât ceea ce se cunoaşte până la această vreme, în urma unor iniţiative personale şi dimensiunile lucrării vor limita aceste prezentări la nişte sinteze, fără a ajunge la

https://biblioteca-digitala.ro

prezentări analitice, utile cercetării şi chiar vieţii liturgice şi creatoare şi fără a se putea deschide spre fonduri inedite.

Asemenea investigări au oferit mari surprize, cum a fost extinderea numărului de manuscrise muzicale româneşti din Athos, de la câteva zeci semnalate de **Andrija Jakovlevič,** în 1982[22], unele prezentate ulterior, succint de **Gregorios Stathis**[23], al cărui catalog l-am prezentat şi recomandat la vreme, cititorilor revistei *Muzica*[24]*,* la 253, câte descrie Sebastian Barbu Bucur, în catalogul citat, unele inexistente în fondurile nominalizate, pentru a ajunge, după propriul catalog - *Tezaur muzical românesc din Athos* - la impresionantul număr de 500.

Cea mai recentă surpriză o constituie - după ce se acreditase ideea încheierii descoperirii fondului muzical bizantin - identificarea şi prezentarea, tot într-un demers doctoral, al unui important şi inedit fond aflat la Mănăstirea Sinaia, prezentare realizată de **ieromonahul doctor Mihail Harbuzaru,** vieţuitor al mănăstirii, unul dintre cele mai recente condeie ce se afirmă în domeniul codicologiei bizantine din ţara noastră[25] .

Fondul de nouăsprezece de documente cu semiografie muzicală a scăpat cercetărilor de până acum datorită străşniciei cu care acesta a fost gestionat până în prezent.

În urmă cu aproximativ treizeci de ani am beneficiat de şansa cercetării **manuscriselor lui Dimitrie Vulpian,** aflate în fondul mănăstirii Sinaia, dar neavând la dispoziţie un inventar al manuscriselor şi nici informaţii despre prezenţa acestora, nu am ajuns şi la cele ce au făcut obiectul prezentării recente, care invită la punerea în circuitul ştiinţific şi în practica de cult a unui preţios fond muzical liturgic românesc.

Manuscrisele lui Dimitrie Vulpian mi-au furnizat date pentru creionarea acestui pe nedrept uitat muzician român, de la sfârşitul secolului al XIX – lea, care a obţinut pentru culegerile sale de folclor muzical, premiul Academiei Române, din anul 1886, *Medalia de aur* (hors concours) la *Le Félibrige Latin*, din Monpellier, în 1891, *Medaia de bronz a Expoziţiei Universale de la Paris*, din 1900 şi *Premiul Société de Beaux-Arts* din Paris, în anul 1903.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrarea închinată lui Dimitrie Vulpian a fost achiziţionată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor şi îşi aşteaptă susţinerea materială pentru ieşirea la public. Atunci am corelat melodiile publicate, prelucrate pentru pian – cum cereau membrii comisiei de achiziţionare, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Vasile Alecsandri şi Titu Maiorescu[26], cu cele cuprinse în manuscrisele de la Sinaia: *Manuscrisul nr. 54* – nr. inventar 2505 - „*Album musical – Flaut"* de Dimitrie Vulpian, cuprinzând, în cele 435 file, „*Romanze, Jocuri, Adio, Balade şi Pastorale*", *Manuscrisul nr. 58* – nr. inv. 2508, adunând în cele 86 file 400 *Hore* ale aceluiaşi folclorist şi *Manuscrisul nr. 61* – considerat volumul B al *Horelor noastre* şi grupând în cele 178 file alte 500 melodii, acesta din urmă neavând un număr de inventar.

Pe fila I a *Manuscrisului nr. 61* am găsit explicaţia prezenţei la Sinaia a acestor importante documente din deceniile VII şi VIII ale secolului al XIX – lea: „Pentru Bibliot(h)eca din Sf(ân)ta Monastire Sinaia hărăzit-am acest volum ce conţine 500 de hore inedite, culese de mine în timp de 22 de ani din toate ţările locuite de români, 1 Martie 1906. Bucureşti, Autorul musicei populare D. Vupian", autorul petrecându-şi viaţa în ultima parte a vieţii la vila Parepa.

Muzicologul Viorel Cosma cita în anul 2006 , *Manuscrisul nr 55 din fondul Mănăstirii Sinaia – Poesii vechi popolare culese de Vulpian Din gura veteranului de muzică C. Puiu*[27].

Bucurându-mă de încrederea autorului lucrării de doctorat şi al stareţului mănăstirii, arhimandritul Macarie, am trecut în revistă documentele inedite până la această vreme şi am propus valorificarea prin tipar a tezei de doctorat, adaptată la condiţiile unor studii şi a unei cărţi – catalog, de care să beneficieze cercetătorii interesaţi şi apoi cântăreţii şi chiar compozitorii aflaţi în căutarea unor surse de inspiraţie autentice.

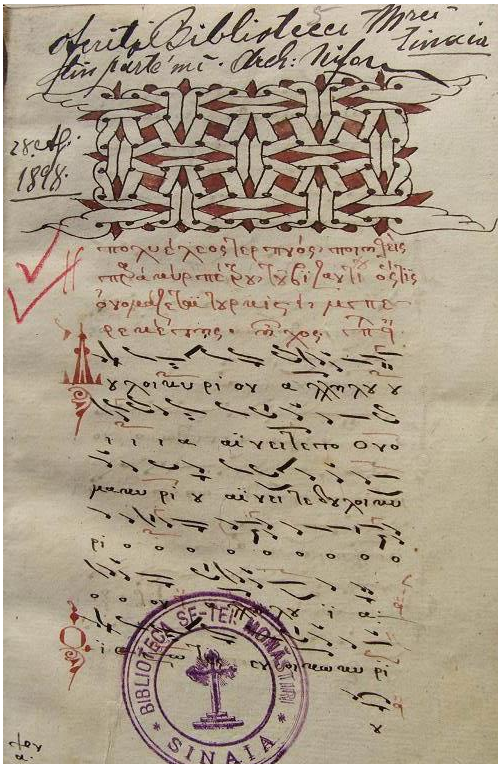
Fondul de manuscrise relevă **un important psalt al zonei din deceniile de mijloc al secolului al XIX – lea – Nicolae – devenit prin intrarea în monahism la Sinaia, Neofit – Ivanovici - Iovanovici,** copist a şase documente muzicale şi autor al mai multor cântări ce merită a fi studiate şi repuse în circuitul liturgic şi documentar, repetându-se astfel situaţia creaţiilor lui Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte sau a celor ale

https://biblioteca-digitala.ro

lui Ghelasie Basarabeanul, publicate, fie şi parţial şi care astfel ajung la cunoştinţa cercetătorilor.

Surprizele cele mai evidente le constituie prezenţa printre documentele mănăstirii a unui manuscris cu notaţie cucuzeliană, care a aparţinut episcopului Buzăului, **Dionisie Romano –** unul dintre cei mai însemnaţi posesori de documente muzicale, dăruite Academiei Române - **Manuscrisul grecesc nr. 51 –** atribuit ierarhului buzoian, la sfârşitul secolului al XIX – lea, de către stareţul Sinaiei, Nifon Popescu, cel care l-a dăruit bibliotecii mănăstirii.

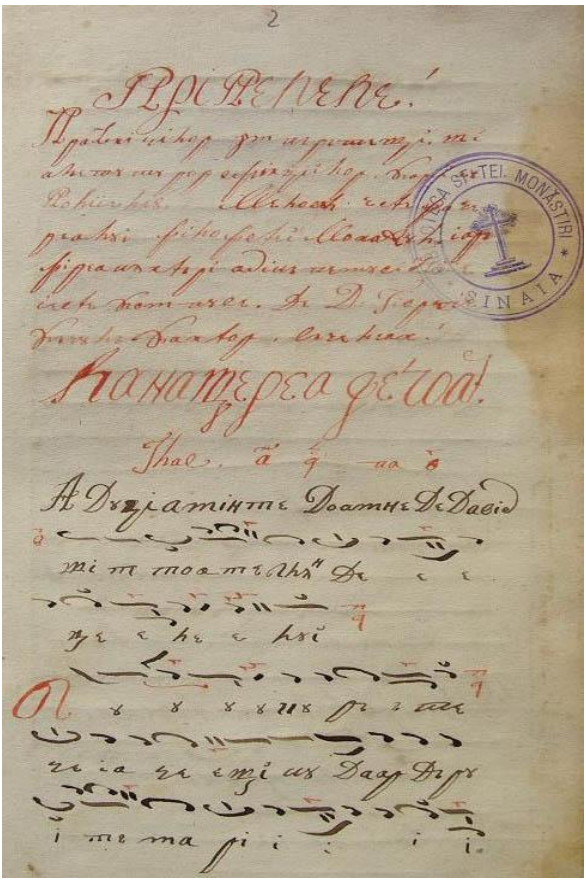
Este un manuscris deosebit, nu numai din punctul de vedere ale vechimii – probabil aparţinând secolul al XVIII – lea – ci mai ales dacă - l privim din punctul de vedere al conţinutului, cuprinzând: chinonice de toate tipurile, heruvice, dar şi polielee.



Prima filă a Manuscrisului grecesc nr. 51.

https://biblioteca-digitala.ro

Urmează un manuscris al lui **Gheorghe Căciulă**, dascăl la biserica Sfântul Nicolae din Câmpulung Muscel, unde dascălul său, Costache Popescu, a caligrafiat înainte de anul 1873, *Antologhia sau floarea cântărilor peste an, predate şi învăţate, ale (lui) Popescu Costache de Georgie Căciulescu şi legat în Sfânta Cetate Ierusalim, 1873*, descris de Sebastian Barbu Bucur în volumul citat[28] şi în volumul al III – lea al *Tezaurului* ce-şi aşteaptă publicarea.



Fila a doua a *Manuscrisului românesc* nr. 35, cu pripelele lui Filotei Cozianul

https://biblioteca-digitala.ro

Dintre cântările acestui preţios document atrag atenţia cele de pe fila 2 - ,,*Pripelile praznicilor împărăteşti şi ale tuturor sfinţilor cari(i) au polieleu. Melosul este facere a lui Filoftei Monahul, iară firea cântării adică pe musică este de D. Giorgie Căciulă Cantor săcelean".*

Important este şi faptul că aici, la Sinaia, şi-a scris **Naum Râmniceanu** *Hronograful* său din *Manuscrisul românesc nr. 1412 din fondul Bibliotecii Academiei.*

Cele şase caiete de cântări ale lui **Gheorghe Ucenescu,** cel mai important discipol al lui Anton Pann oferă date importante pentru completarea catalogului creaţiei şi a unor date biografice ale acestor reprezentanţi de marcă ai muzicii de strană din ţara noastră.

Dacă până în prezent activitatea lui Gheorghe Ucenescu este cunoscută doar din datele *Manuscrisului nr. 3947 din Biblioteca Academiei Române,* pus la dispoziţia publicului de Vasile D.

Nicolescu[29] şi de cele două manuscrise ce se găsesc în Athos – *Manuscrisul nr. 63 de la chilia Sfântul Ipatie* şi *Manuscrisul nr. 58 de la schitul românesc Prodromu* tot din Athos, prezentate de cele două cataloage amintite, al bizantinologilor Sebastian Barbu Bucur[30] şi Vasile Vasile[31], fondul sinait oferă posibilitatea **completării catalogului caietelor lui Ucenescu, a creaţiei sale şi a celei a dascălului său, Anton Pann**, aici găsindu-se alte şase manuscrise purtând numere din inventarul dascălului braşovean, dintre care patru sunt autografe.

Lăcaş multisecular de rugă şi reculegere, **Mănăstirea Sinaia** a devenit spre sfârşitul secolului al XIX – lea locul de rugăciune al familiei regale, care-şi petrecea vacanţele la reşedinţa de vară de la Peleş, atât regele Carol I cât şi regina Carmen Sylva (însoţită de prinţesa Maria) fiind pictaţi în pronaos, alături de mitropolitul primat, Iosif Gheorghian şi de ctitorul istoric al lăcaşului, spătarul Mihai Cantacuzino. Familia regală a beneficiat de tronuri aurite, aşezate alături de cel arhieresc, păstrate şi în prezent.

De asemenea, prezenţa familiei regale la slujbele religioase a contribuit la întărirea tradiţiei corale la Liturghie, ale

https://biblioteca-digitala.ro

cărei începuturi datează din anul 1893 şi se menţin şi în prezent. Printre cei mai importanţi dirijori de cor trebuie amintiţi: Toma Iliescu, fost corist al Operei Italiene din Bucureşti, Atanasie Verzianu, autor de manuale didactice de muzică, de la sfârşitul secolului al XIX – lea, cum l-am prezentat într-o lucrare de specialitate[32], Gheorghe Constanţiu, absolvent al Conservatorului din Iaşi, care aducea în mănăstirea de la poalele Bucegilor duhul cântării corale promovată de Gavriil Musicescu etc.

Mănăstirea păstrează **portretul votiv al zugravului Pârvu Mutu,** care a pictat şi bolta naosului bisericii voievodale (sfârşitul secolului al XVII – lea) şi în curtea veche a mănăstirii se găseşte mausoleul primului ministru din perioada primului război mondial şi care a avut un cuvânt greu de spus în realizarea Marii Uniri, **Take Ionescu,** descendent din Ploieşti.

Nu poate fi trecut cu vederea faptul că Mănăstirea Sinaia a oferit găzduire Conferinţei din 12 – 15 iunie 1919, care a pregătit unirea Bisericii din Transilvania cu Mitropolia Ungrovlahiei şi a Moldovei, în urma Unirii de la 1 Decembrie 1918 şi nu trebuie uitate nici cumplitele momente prin care a trecut mănăstirea, incendiată în anul 1788, în timpul războiului ruso-austro-turc, sau pustiită în timpul revoluţiilor din 1821 şi 1848 şi devenită garnizoană militară în timpul războiului Crimeii.

Ca şi vechile aşezăminte monahale ale locului, mănăstirea a avut legături puternice cu cele athonite - schitul Sfânta Ana din apropiere dorindu-se a fi o replică a celui omonim din Muntele Athos – şi cu cele paisiene, mulţi stareţi şi nevoitori prelungind la poalele Bucegilor tradiţiile aşezământului Sfântului Paisie Velicicovschi, creionate cu altă ocazie[33].

Poate nu întâmplător în şcoala monahală sinaită au crescut opt ierarhi români şi în strana mănăstirii au răsunat glasurile unor psalţi de valoarea lui Naum Râmniceanu, Varlaam Barancescu, Gheorghe Ucenescu, Neofit Ivanovici etc.

Deşi a beneficiat de mai multe monografii, începând din anul 1881 până la cea mai recentă, din anul 2000[34], nici-una dintre ele nu s-a oprit asupra manuscriselor muzicale, prezentarea lor detaliată în teza de doctorat amintită fiind o premieră absolută.

https://biblioteca-digitala.ro

Mănăstirea dispune în prezent de circa **60 de manuscrise** şi aici a fost scrisă una dintre versiunile *Învăţăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său, Theodosie – Manuscrisul românesc nr. 1062 din Biblioteca Academiei,* datorat arhimandritului Gherasim. Tot aici a scris Naum Râmniceanu *Hronicul* său.

Şi tot de Mănăstirea Sinaia şi-a legat numele unul dintre psalţi români reprezentativi pentru deceniile de mijloc ale secolului al XIX – protosinghelul **Varlaam Barancescu,** intrat în monahism la Sinaia - deşi aici nu s-a găsit încă nici un document autograf - multe dintre creaţiile sale întâlnindu-se în fondurile de la Mănăstirea Neamţ şi de la Mănăstirea Bogdana şi chiar în Athos, aşa cum se poate vedea din cataloagele celor două fonduri menţionate, Neamţ şi Athos.

Monahii de la Mănăstirea Sinaia, păstoriţi de arhimandritul Macarie Bogus, continuă tradiţiile cântării bizantine, editând recent două CD-uri cu *Cântări pentru Postul Mare* şi *Cântări închinate Maicii Domnului* şi am ascultat corul mixt ce însoţeşte răspunsurile la liturghiile duminicale şi ale marilor sărbători, după ce cântările vecerniei şi ale utreniei tradiţionale au fost înălţate de pricepuţii psalţi ai aşezământului monastic.

Interesant este faptul că cele **nouăsprezece manuscrise muzicale** nu figurează printre cele 2500 de cărţi ale bibliotecii, aparţinând secolelor XVI – XIX, tipărite în principalele centre româneşti şi europene şi nici printre cele 60 de manuscrise ale mănăstirii.

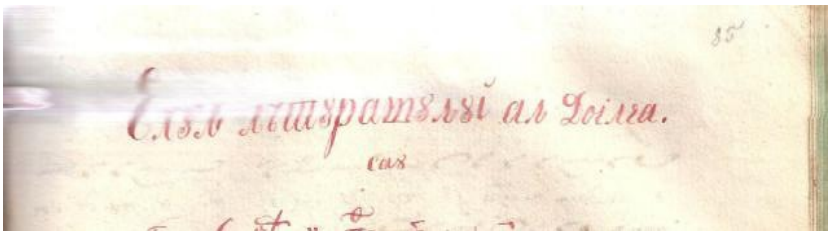
Cea mai importantă descoperire din fondul sinait îl priveşte pe **protopsaltul, caligraful şi creatorul de cântări în notaţie psaltică Neofit Ivanovici – Iovanovici (1812 – 1897),** fiind, deci, unul dintre contemporanii ilustrului protopsalt Dimitrie Suceveanu, a cărui personalitate am reconstituit-o în anul 1995[35] şi 1996, într-un material publicat la Iaşi[36], urmat de un altul, la Bucureşti[37] şi Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte, a cărui personalitate şi activitate au făcut obiectul mai multor materiale, cel mai extins fiind publicat în perioada centenarului morţii sale, în vatra muzicală din care a descins[38] şi în prefaţa *Cântărilor Sfintei Liturghii*[39]*,*

https://biblioteca-digitala.ro

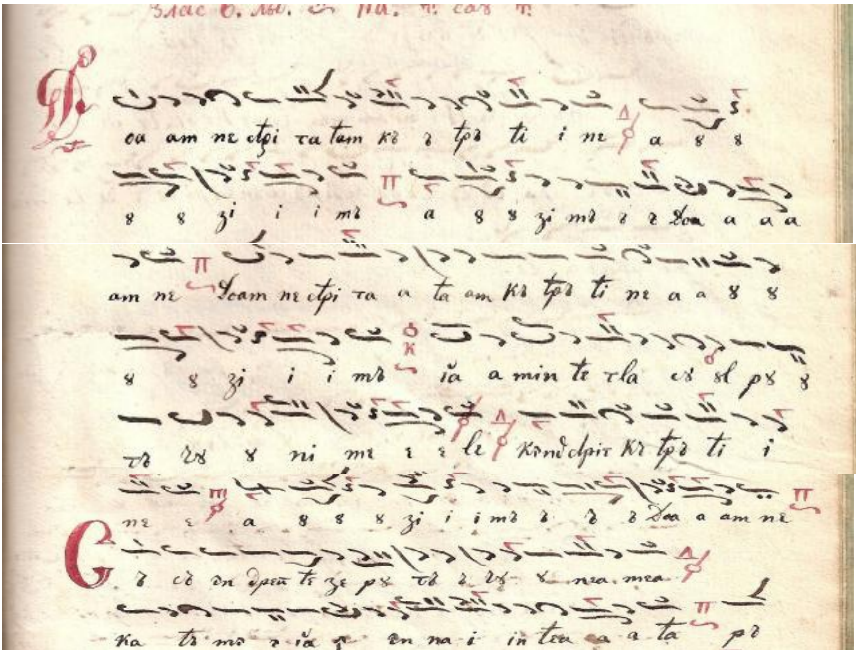
Nu întâmplător în biblioteca mănăstirii se găsesc **cărţile capitale de muzică de cult tipărite în secolul al XIX – lea,** unele chiar în mai multe exemplare, o bună parte provenind de la psaltul mănăstirii din ultimele decenii ale secolului, Neofit: *Anastasimatarul, Irmologhionul* şi *Theoreticonul* lui Macarie Protopsaltul, tipărite la Viena, în 1823, tomul al II – lea al *Antologiei*, tipărit la Buzău, în anul 1827, tot al lui Macarie, alături de cele ale lui Anton Pann: cele trei tomuri ale *Noului Doxastar* (1841 şi 1853), *Irmologhionul sau Catavasierul* (1846), *Păresimierul* (1847), *Liturghierul* (1847), *Heruvico-Chinonicarul* (1847), *Anastasimatarul* (1847), *Priveghierul* (1848), *Noul Anastasimatar* (1854) – deci, toate cărţile celui considerat de Eminescu „ isteţ ca un proverb”. Se adaugă cele două tomuri ale *Idiomelarului* lui Dimitrie Suceveanu, tipărite la Mănăstirea Neamţ, în anii 1856 – 1857, *Utrenierul şi Liturghierul* lui Ioan Zmeu, tipărit în 1892, *Antologia care cuprinde cântări pentru vecernie, utrenie, liturghie, Postul Mare etc, parte compuse, parte traduse de părintele Nectarie Schimonahul*, din 1898 etc, cărţi de pe care am cântat împreună cu psalţii mănăstirii.

Reţine atenţia faptul că unele dintre aceste cărţi sunt **dăruite de Gheorghe Ucenescu**, ceea ca susţine ipoteza unor legături mai vechi ale psaltului braşovean cu mănăstirea din „perla Carpaţilor”.

Unele din aceste cărţi au fost **transformate în coligate,** prin ataşarea unor file, pe care Neofit Ivanovici a copiat anumite cântări ce răspundeau unor necesităţi liturgice practice, printre ele numărându-se *Anastasimatarul* lui Anton Pann – ***Manuscrisul nr. 1143*** – în care apar alte kekragarii, scrise în deceniile de mijloc al secolului al XIX – lea,



https://biblioteca-digitala.ro



Doamne strigat-am... - glasul VI - caligrafiat în Anastasimatarul lui Anton Pann – nr. 1143, f. 87

sau *Păresimierul* aceluiaşi Anton Pann - ***Manuscrisul nr. 1135*** – în care acelaşi caligraf a transcris cântări pentru Postul Mare.

Aşteptăm cu interesul cel mai justificat prima prezentare a acestei figuri a muzicii bizantine din ţara noastră, Neofit, până în prezent numele psaltului fiind total necunoscut bizantinologiei muzicale.

Dacă ţinem seama de faptul că numai trei dintre cele şase manuscrise autografe ale lui Neofit, de la Sinaia (nr. 34, 36 şi 37) adună între copertele lor aproximativ 1600 de pagini şi ele i-au furnizat recentului cercetător amintit câteva date esenţiale ale biografiei lui Neofit: în 1839 se iscăleşte în calitate de învăţător şi psalt în comuna Băicoi, trecând apoi la mai multe biserici din împrejurimi, Slănic Prahova, Scăieni, Valea Călugărească, Ploieşti, Predeal, pentru a se stabili definitiv la Sinaia, unde este primit în monahism şi moare în anul 1897.

https://biblioteca-digitala.ro

Multe dintre cântările cuprinse în manuscrisele caligrafiate de mâna sa sunt menţionate ca „faceri" proprii: prescurtări, traduceri, adaptări şi chiar creaţii, în toate glasurile şi în toate idiomurile specifice muzicii bizantine: tropare, chinonice, heruvice, kekragarii, cântări pentru Postul Mare şi perioada Penticostarului etc.

Dificultăţile mari ţin de datarea celor mai multe dintre creaţiile în discuţie, majoritatea fiind copiată în aceste antologii, mai târziu şi chiar în formă transliterată. Folosirea alfabetului chirilic sau latin, rămâne singurul indiciu de datare a unor cântări datorate lui Neofit, deşi practica arată prelungirea scrisului chirilic în unele cazuri chiar şi în secolul al XX – lea.

Dintre creaţiile copiate în aceste antologii – multe traduceri sau preluări din alte culegeri similare care circulau în epocă – merită amintite cele aparţinând marilor psalţi constantinopolitani: Petru Lampadarie, Grigorie Lampadarie, Petru Vizantie, Theodor Fokaeos sau unor psalţi de limbă greacă stabiliţi la noi în ţară, ca Dionisie Fotino, sau Petru Efesiu etc.

Într-o formă sintetică **cele patru manuscrise integrale caligrafiate de Neofit** (două sunt coligatele menţionate) sunt:

Manuscrisul nr. 34 – *Chinonicar* - datat în anul 1847, fiind scris cu litere chirilice, cuprinzând adaptări şi traduceri semnate de mireanul Nicolae, necunoscute până în prezent;

Manuscrisul nr. 36 – un *antologhion* – caligrafiat între anii 1848 şi 1891 - o perioadă mare de timp în care s-au afirmat creaţiile lui Ştefanache Popescu, care-şi fac loc în antologie, alături de cele semnate de Macarie Ieromonahul, Anton Pann sau Nae Mateescu. Anul 1848 nu reprezintă cu siguranţă anul caligrafierii sau a scrierii titlului, ci mai curând al primelor creaţii incluse în antologie, alfabetul latin nefiind în uz la acea vreme decât pentru caligrafii ardeleni.

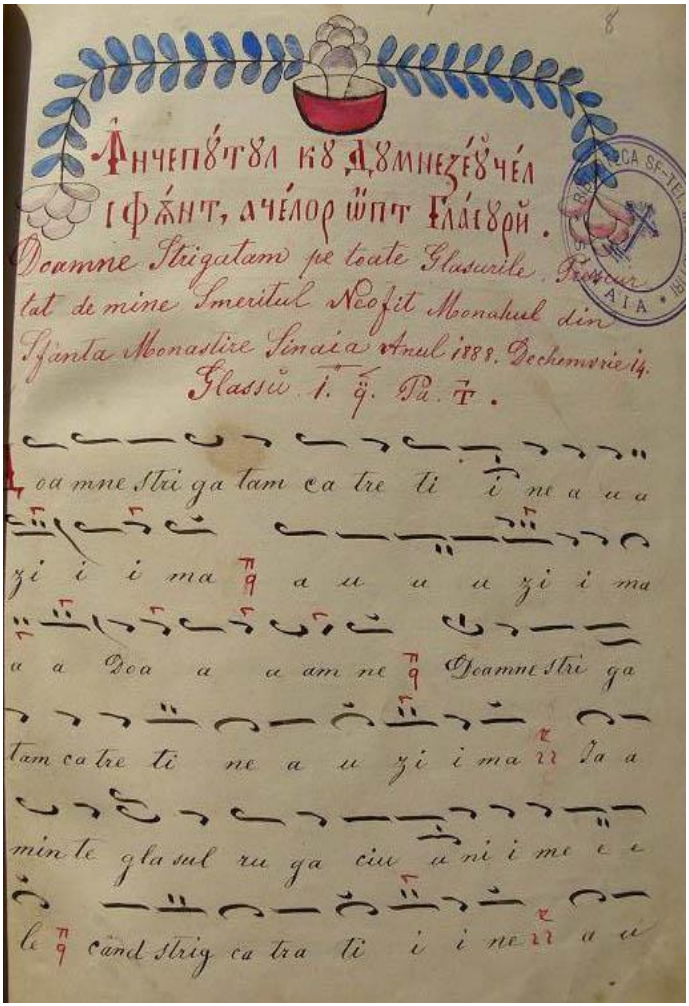
Multe dintre heruvicele, chinonicele, slavele culegerii sunt „prescurtate", „corectate", „modificate", „înromânite" de copist, cum însuşi precizează în diferite locuri.

https://biblioteca-digitala.ro

Fila de titlu a *Manuscrisului nr. 36* al lui Neofit Ivanovici

Manuscrisul nr. 37 - tot un antologhion, ale cărui file sunt scrise în perioada 1874 – 1889, cuprinde cântări create în această perioadă, de acelaşi Neofit (Nicolae) Ivanovici şi creaţii ale lui Anton Pann, Varlaam Barancescu (*Fericit bărbatul*…, polieleul „modificat de Naie Ivanovici"), Petru Efesiu, Iosif Naniescu şi ale unor psalţi necunoscuţi, Ioan Gherasim Gorjeanu şi episcopul Atanasie al Vâlcii, dar mai ales creaţii ale lui Neofit: kekragarii, polielee, trisaghioane, aghioase etc, multe dintre ele „înromânite" de acest necunoscut psalt.

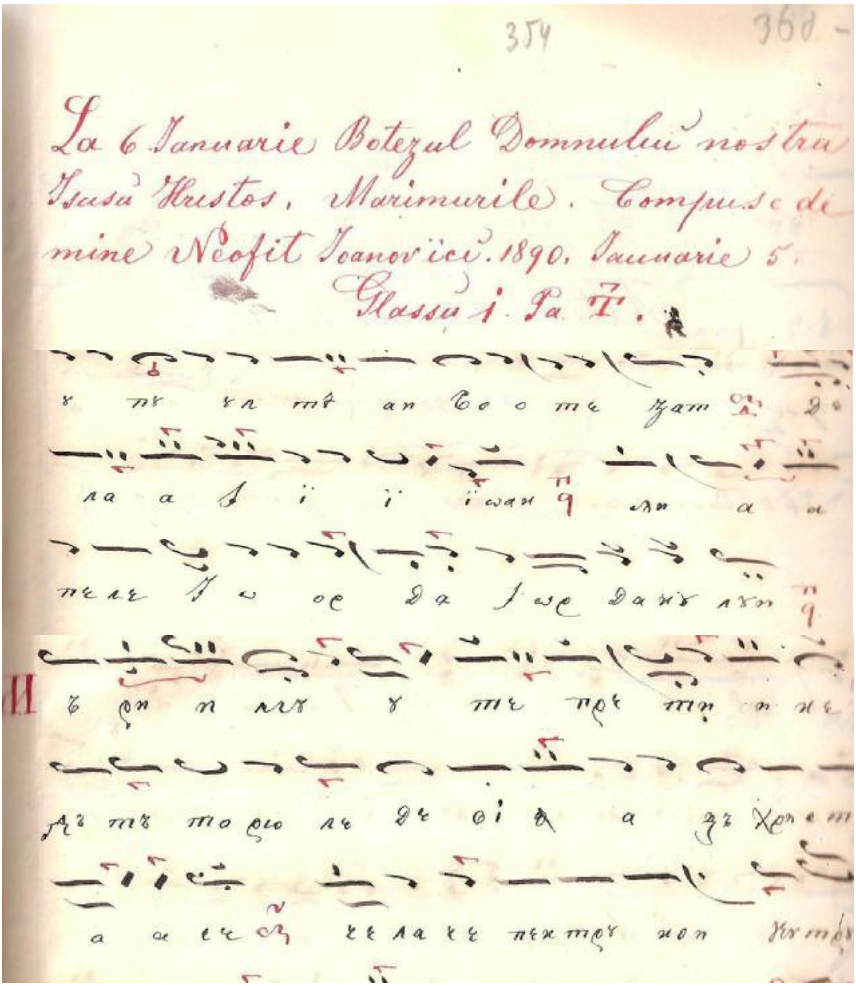
https://biblioteca-digitala.ro



Fila de titlu a kekragariilor din *Ms. nr. 37*, caligrafiat de Neofit Monahul

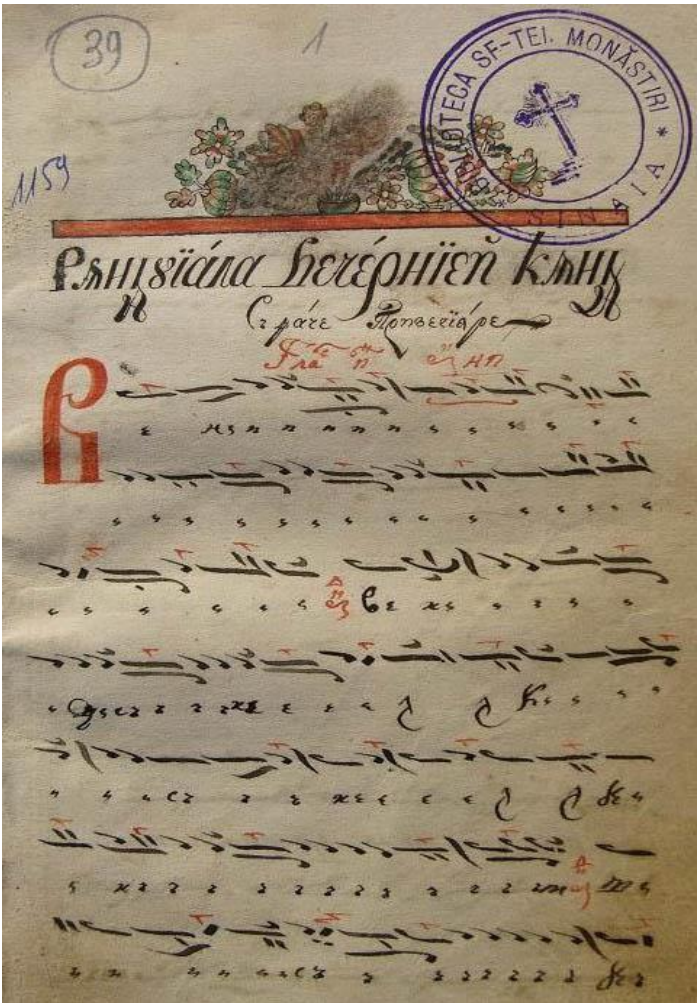
Pe filele 354 şi următoarele ale antologhionului au fost scrise mărimurile de la Botezul Domnului „compuse, de mine Neofit Ioanovici, 1890, ianuarie 5” - o altă versiune a creaţiilor ce pornesc de la sfârşitul secolului al XIV, datorate lui Filotei de la Cozia şi care au circulat în forme orale până în secolul al XIX – lea.

https://biblioteca-digitala.ro



Mărimurile la Botezul Domnului din *Manuscrisul. 37 Sinaia*, f. 354

https://biblioteca-digitala.ro

Manuscrisul nr. 45 este singurul document bilingv greco – român, un antologhion caligrafiat tot de Nicolae Ivanovici, în deceniile de mijloc ale secolului al XIX – lea, intitulat *Rânduiala vecerniei când se face priveghiare*, debutând cu anixandarele mari, precedate de cântarea introductivă *Veniţi să ne închinăm…*

Fila de titlu a Ms. greco – românesc nr. 45, caligrafiat de Nicolae Ivanovici, cu începutul anixandarelor

https://biblioteca-digitala.ro

Într-o situaţie asemănătoare sunt unele cărţi şi manuscrise muzicale din fondul Mănăstirii Sinaia provenind de la unul şi acelaşi psalt, amintit mai sus, **Gheorghe Ucenescu** – ucenic al lui Varlaam Barancescu Sinaitul şi al lui Anton Pann - caligraf şi traducător din limba greacă a unui important fond de cântări de cult, considerat deopotrivă de muzicologi şi bizantinologi „psalt cu ca mai mare autoritate în Transilvania secolului XIX (…) profesor eminent, folclorist, compozitor, copist - caligraf, pictor şi miniaturist”[40] şi cel prin intermediul căruia vechiul cântec de lume *Din sânul maicii mele*…, pe versurile lui Grigore Alexandrescu, devine, cu textul peren al lui Andrei Mureşanu, actualul imn naţional, eveniment prezentat în detalii cu mai mulţi ani în urmă[41].

Din biblioteca lui Ucenescu au intrat şi se păstrează în patrimoniul mănăstirii şase manuscrise şi cinci tipărituri, dintre care patru caligrafiate de el însuşi.

Tipăriturile ne interesează nu numai pentru că reprezintă donaţii ale psaltului braşovean, dar ele reflectă o parte din materialele didactice folosite de şcoala lui Anton Pann, transferate, prin ucenicii săi, în viaţa de cult. Ordonate în funcţie de anul apariţiei şi cu ambele numere de inventar, cel al mănăstirii şi cel al lui Gheorghe Ucenescu, acestea sunt:

Noul Doxastar, tom I, 1841 - nr. inv. 1136, cu nr. 14 al bibliotecii Ucenescu;

Irmologhionul, 1847 - nr. inv. 1139, cu nr. 12 al bibliotecii Ucenescu;

Noul Doxastar, tom. II, 1853 - nr. inv. 1141, nr. 22 al bibliotecii Ucenescu;

Noul Doxastar, tom. III, 1853 - nr. inv. 1142, nr. 21 al bibliotecii Ucenescu;

Priveghierul din 1848 - nr. inv. 1133;

Ultima carte tipărită a lui Anton Pann nu are un număr de inventar al bibliotecii psaltului braşovean, dar poartă pe prima copertă următoarea însemnare edificatoare pentru această apartenenţă: ,,Aceasta este dintre cărţile subsemnatului Georgie Ucenescu al Muzicii religioase în al 3-lea an auditor(u), 9 februarie 1853 Bucureşti”.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai important rămâne faptul că pe ultima filă a tomului al III – lea al *Noului Doxastar* apare *anti-acsionul Schimbării la faţă compus după tipicul cel nou din Bucureşti de Georgie Ucenescu(l), la anul 1854 August 3*, *modul Ni*, o nouă probă a activităţii creatoare a psaltului braşovean.

Un important document muzical rămâne ***Manuscrisul nr. 40 – Rânduiala vecerniei cea mare,*** care se deschid cu ***anixandarele lui Gheorghie Paraschiade, protopsalt al Sfintei Mitropolii (a) Moldaviei*.** Numărul vechi al mănăstiri a fost 1153 şi pe prima filă şi pe cea cu numărul 177 se păstrează pecetea posesorului braşovean. Nu se cunoaşte numele copistului şi nici nu poate fi deocamdată identificat deoarece numele acestuia a fost răzuit ulterior. Dar este notată pe fila 447, perioada în care a fost scris, probabil la Iaşi: 1850 – 1851. S-ar putea să găsim un argument pentru a crede că autorul operaţiei de ştergere a numelui copistului ar fi Varlaam, deoarece aceeaşi operaţie de radiere a numelui copistului am întâlnit-o pe un manuscris al lui Visarion de la Mănăstirea Neamţ, aparţinând în prezent fondului bibliotecii Mănăstirii Ciolanu, nume ce l-am identificat pe baza restului păstrat din însemnarea răzuită şi mai ales a scrierii cu cerdac a calităţii de duhovnic al lui Visarion de la Mănăstirea Neamţ.

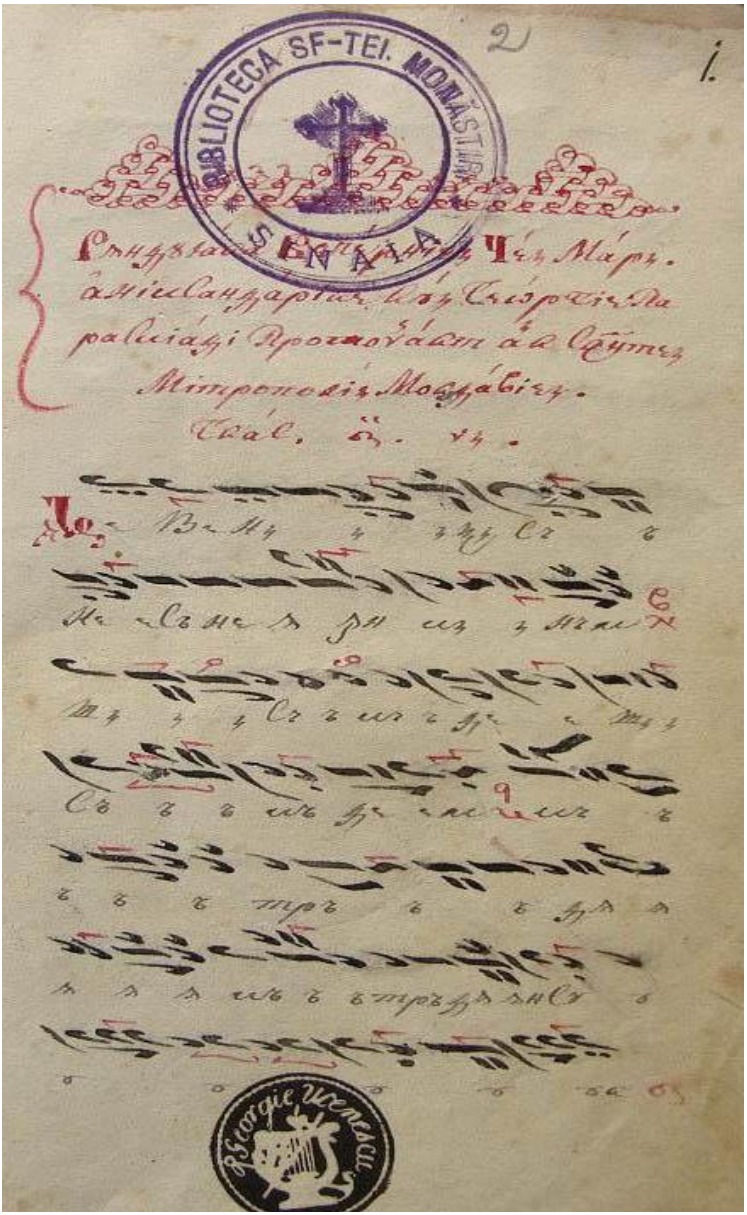
Se impun două observaţii importante determinate de acest valoros document:

- el găzduieşte creaţii reprezentative ale şcolii muzicale ieşene: Gheorghe Paraschiade, arhidiaconul Antiohiei, Nichifor, trăitor într-o vreme, la Iaşi, la Golia, Nectarie Frimu etc;

- prezenţa creaţiilor psaltîlor Iosif şi Visarion confirmă legăturile lui Anton Pann şi a şcolii sale cu vatra muzicală nemţeană, psaltul bucureştean fiind cel care a pus în circulaţie creaţii ale primului eminent psalt descendent din şcoala lui Paisie Velicicovschi, aşa cum am mai arătat[42].

Aşa cum a ajuns la Mănăstirea Ciolanu preţiosul manuscris al lui Visarion Protopsaltul de la Neamţ – unde s-a nevoit o vreme Varlaam – tot aşa ar fi putut ajunge acest valoros document muzical din Moldova la Sinaia, doar că acesta din urmă a trecut prin biblioteca lui Ucenescu, aşa cum o reflectă pecetea lui.

https://biblioteca-digitala.ro

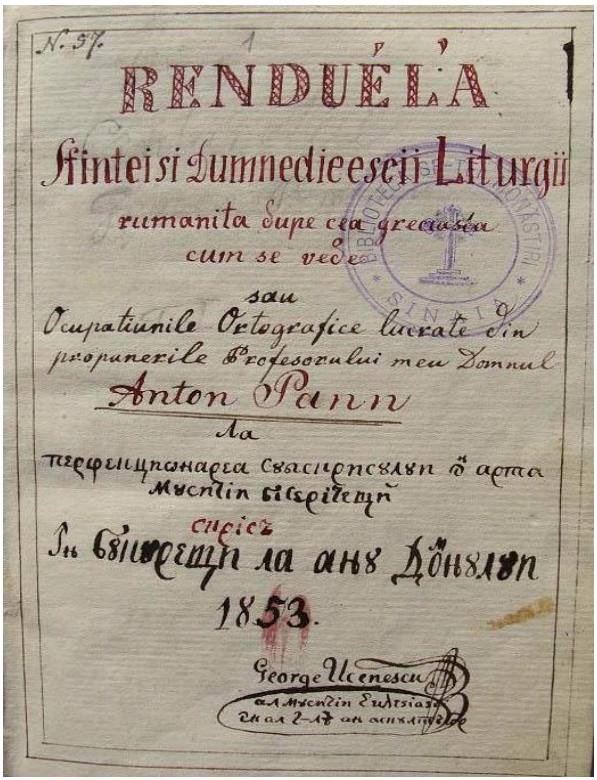


Pecetea lui Ucenescu de pe fila de titlu a *Ms. rom. gr. 40 din Mănăstirea Sinaia*

https://biblioteca-digitala.ro

Antologia cuprinde cântările priveghierii: anixandare, kekragarii, polielee, evloghitare, cele unsprezece eothinale, axioane praznicale, care au precizat autorul – Petru Lampadarie - chinonice, cele mai multe dintre cântări apărând în ambele limbi: elină medievală şi română.

Cu **numărul 41** (în biblioteca psaltului braşovean avea numărul 57) apare „***Rânduiala Sfintei şi Dumnezeieşcii Liturg(h)ii rumănită dupe cea greciască, cum se vede sau ocupaţiunile ortografice lucrate din propunerile profesorului meu, Domnul Anton Pann la perfecţionarea subscrisului în arta musichi(e)i bisericeşci scrisă în Bucureşci, la anului Domnului 1853 George Ucenescu al musichi(e)i eclesiaste în al 2-lea an ascultător”.***


N. 37.

RENDUELA

Sfintei si Dumnedieeschi Liturgii

rumanita dupe cea greciasca

cum se vede

sau

Ocupatiunile Ortografice lucrate din propunerile Profesorului meu Domnul

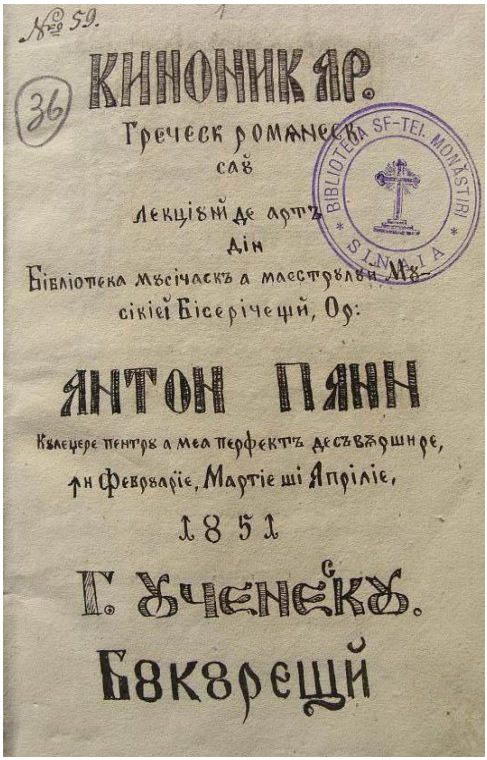
Anton Pann

La

Fila de titlu a Manuscrisului românesc - grecesc nr. 41

https://biblioteca-digitala.ro

Urmează ***Manuscrisul românesc – grecesc nr. 42*** (psaltul braşovean i-a dat numărul 59) – un „***Chinonicar grecesc – românesc sau lecţiuni de artă din biblioteca musicească a maestrului musichi(e)i biserciceşci or(todoxe) Anton Pann, culegere pentru a mea perfectă desăvârşire în fevruarie, martie şi aprilie 1851, G. Ucenescu, Bucureşci”***



Fila de titlu a Manuscrisului românesc - grecesc nr. 42

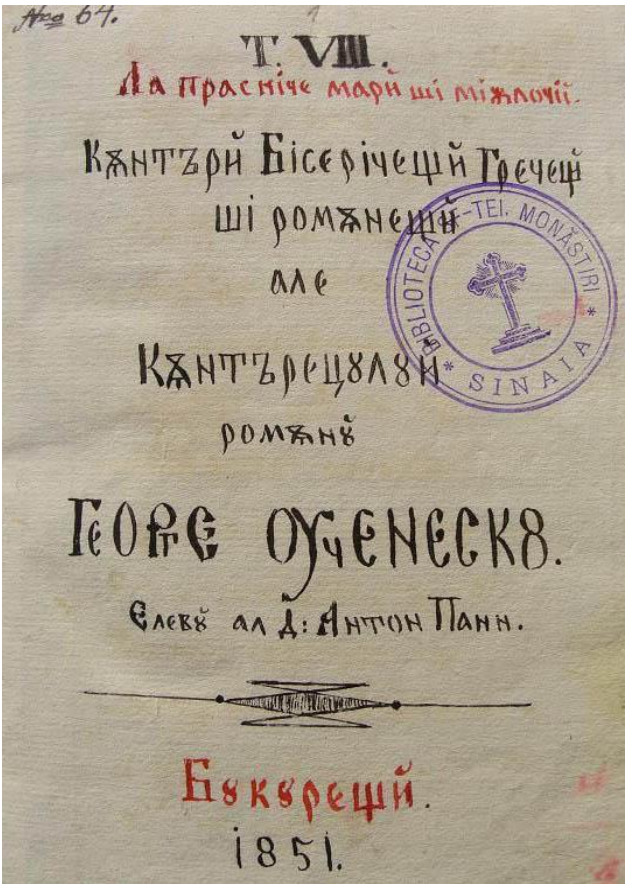
Următorul manuscris caligrafiat de Gheorghe Ucenescu – **43** - se intitulează ,,***Cântări de artă ale cântăreţului greco - român(u) or(todox): culese şi scrise din biblioteca musicală a d-lui Anton Pann de elevul d - sale George Ucenescu scrise pentru a sa perfecţionare. Bucureşti anul întai(u), 1850 sem(estrul al) 2 lea”***.

https://biblioteca-digitala.ro

Fila de titlu a Manuscrisului grecesc – românesc nr. 43.

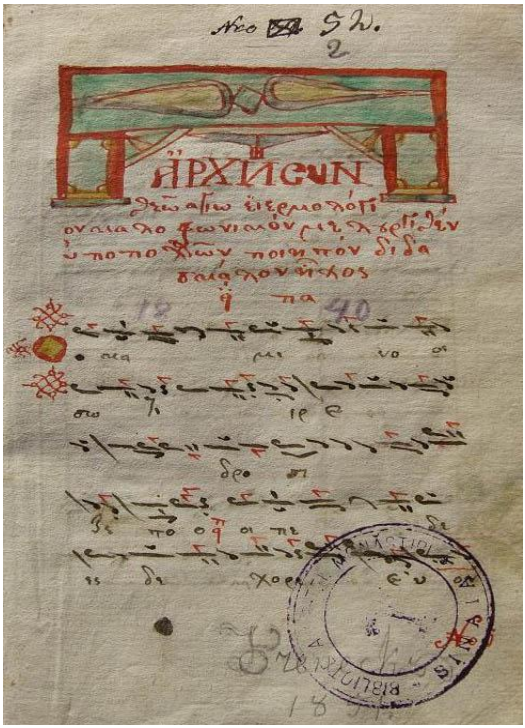
Manuscrisul grecesc - românesc nr. 44 pare a fi - după titlu - un volum VIII, sau a opta carte dintr-o serie neprecizată: ***T. VIII - La prasnice mari şi mijlocii cântări bisericeşci greceşci şi româneşti ale cântăreţului român(u) George Oucenescu elev(u) al D. Anton Pann, Bucureşti, 1851",*** singurul document amintit doar de muzicologul Viorel Cosma[43].

https://biblioteca-digitala.ro



Fila de titlu a Manuscrisului grecesc - românesc nr. 44.

Manuscrisul grecesc nr. 50 - *Începutul cu Dumnezeu cel Sfânt al Irmologhionului de cântări calofonice alcătuite de mai mulţi dascăli* – cuprinde nu numai irmoase – cum arată titlul – ci şi axioane, inclusiv unul din Postul Mare al lui Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte Athos şi un altul de la Înălţare, scrise ulterior. În subsolul filei se poate descifra numele lui Ucenescu şi anul 1851, dar caligrafia nu-i aparţine şi este evident că cel care a copiat manuscrisul nu ştia bine limba greacă.

https://biblioteca-digitala.ro

Prima filă din Manuscrisului grecesc nr 50

Cele patru manuscrise muzicale caligrafiate de Ucenescu poartă numere de inventar proprii, ceea ce înlesneşte **realizarea unui prim catalog al manuscriselor sale**. Aşa cum constata lucrarea de doctorat citată, ne lipsesc în prezent doar două dintre acestea şi anume cele purtând în numerotarea psaltului braşovean numerele 61 şi 62, celelalte prezentându-se astfel:

Manuscrisul nr. 57 este cel cu numărul 41 din biblioteca mănăstirii Sinaia;

Manuscrisul nr. 58 este în prezent în biblioteca schitului românesc Prodromu, prezentat în detalii de cele două cataloage, al lui Sebastian Barbu Bucur, unde numărul de inventar este fictiv[44], respectiv al autorului acestui studiu[45];

Manuscrisul nr. 59 are în fondul Mănăstirii Sinaia numărul 42;

Manuscrisul nr. 60 este cel cu numărul 43 din acelaşi fond sinait;

https://biblioteca-digitala.ro

Manuscrisul nr. 63 este în prezent în biblioteca chiliei româneşti Sfântul Ipatie, la fel prezentat succint de Sebastian Barbu Bucur, în volumul citat şi în cel de-al doilea catalog amintit[46] şi apoi într-un studiu al bizantinologului Sebastian Barbu Bucur[47],

Manuscrisul nr. 64 are în fondul Mănăstirii Sinaia numărul 44;

Reconstituirea catalogului creaţiei protosinghelului Varlaam poate porni de la documentele de la Sinaia, în care se găsesc câteva dintre „facerile" sale, dar va trebui extinsă în multe alte fonduri monastice şi de stat, la loc de cinste situându-*se Manuscrisul românesc nr. 4266 din Biblioteca Academiei Române*, o psaltichie romăno – grecească caligrafiată la Sinaia, în care apare o creaţie importată a protosinghelului Varlaam de la Mănăstirea Sinaia, datată 1868 - *Fericit bărbatul*...- glasul VIII.

Basarabean de origine, Varlaam Barancescu a fost implicat direct şi puternic în revoluţia de la 1848 şi a rămas celebru prin axionul său în glasul V, al cărui incipit se deosebeşte de cele tradiţionale nu numai prin melodica sa inspirată, dar mai ales prin incipitul diferit – *Vrednică eşti cu adevărat...,* o traducere mai adecvată a textului grecesc *Axion estin...*Aşa cum s-a putut vedea în prezentarea manuscriselor muzicale de la Provata din Muntele Athos, la chilia Sfântul Ioan Teologul se găseşte un manuscris, prezentat în premieră absolută, cuprinzând numai axioane având acelaşi incipit[48].

Alte două preţioase documente muzicale sinaite sunt cele datorate unor figuri prea puţin cunoscute ale muzicii noastre de cult: Ioniţă Stoicescu Logofeţelul (născut la Ploieşti în 1801 şi înmormântat în acelaşi oraş în 1889), şi Ilie Cântăreţul.

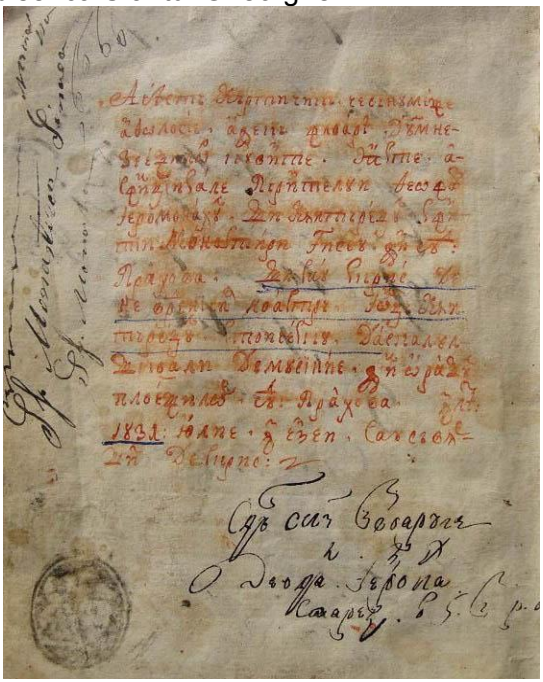
Manuscrisul bilingv – greco – român – 49 este scris de Ioniţă Stoicescu – Logofeţelul, în Ploieşti, în anul 1832 şi cuprinde cântări ale Liturghiei: heruvice, răspunsuri, axioane şi chinonice duminicale şi ale mai multor sărbători împărăteşti ş. a.

Atestat de Eforia Şcolilor, la 20 mai 1824, de însuşi Ieromonahul Macarie ca ,,fiind îndestul a paradosi orice mathimi a(le) acestei sistimi, ca un desăvârşit dascăl", după ce absolvise şcoala de grămătici de la biserica *Domniţa Bălaşa* din Bucureşti (1808-1811) şi fusese ucenic întru ale psaltichiei la şcoala dascălului Costache Chiosea, de la *Podul*

https://biblioteca-digitala.ro

lui Şerban Vodă, **Ioniţă Stoicescu** a devenit logofeţel la Ministerul Justiţiei – de unde şi adaosul numelui - şi a fost şi este cunoscut în primul rând în calitate de copist al celor trei manuscrise psaltice aflate în prezent în fondul Bibliotecii Academiei Române: *Manuscrisul grecesc – românesc 680* - un *Heruvico-Chinonicar; Manuscrisul grecesc – românesc 2434* - *Anthologie musicească*, ambele scrise pentru Mănăstirea Ghighiu şi *Manuscrisul grecesc – românesc 3552- Tomos al Anthologhiei*, scris pentru cântăreţul Isaia de la Mănăstirea Căldăruşani, astfel că manuscrisul sinait completează lista documentelor rămase de la acest ilustru psalt, „muzician remarcabil (…) bun profesor şi un bun cântăreţ bisericesc, stimat în toate straturile sociale ploieştene (…) un bun şi talentat copist-caligraf”[49].

A devenit un dascăl de mare autoritate a Şcolii de cântăreţi din Ploieşti, oraş în care a oficiat în calitate de cântăreţ la biserica Sfântul Gheorghe.



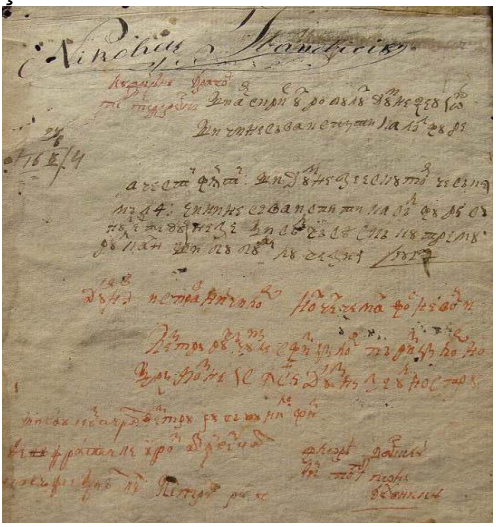
Însemnare de pe fila 275[v] a Manuscrisului grecesc – românesc nr. 49:

https://biblioteca-digitala.ro

„Această cărticică ce să numeşte anthologie adecă floarea Dumnezeieştilor cuvinte iaste a sfinţi(e)i sale părintelui Theofan Ieromonahul şi cântăreţ (al) Sf(intei) Monastiri Ghighiu din jud(eţul) Prahova. Şi s-au scris de nevrednicia noastră, Ioniţă Cântăreţul Stoicescu, dascălul şcoal(e)i de musichie din oraşul Ploeştilor jud(eţul) Prahova, în leat 1832, iulie în cinci s-au săvârşit de scris";

Caligraful ***Manuscrisului grecesc nr. 33*** – cuprinzând heruvice şi chinonice de toate tipurile - putând fi considerat, fără rezerve, un heruvico - chinonicar - este cunoscutul psalt **Ilie Cântăreţul**, apreciat de însuşi Macarie Ieromonahul pentru calităţile caligrafice, devreme ce-i încredinţează copierea exighisirii *Sthirariului* lui Hrisafi (*Manuscrisul românesc nr. 1690 din Biblioteca Academiei Române*) şi a *Papadichiei* lui Grigore Protopsaltul şi Hurmuz Hartofilax (*Manuscrisul românesc nr. 1691 din Biblioteca Academiei Române*).

Scris în anul 1824, de Ilie Cântăreţul „ot mahalaua Vlădicăi, biserica Sfântul Ierarh Nicolae", heruvico – chinonicarul a fost cumpărat de Neofit Ivanovici – care se iscăleşte pe versoul filei I - de la monahul Atanasie de la Mănăstirea Cozia, în timpul când era învăţător la Comarnic şi astfel a rămas în patrimoniul Mănăstirii Sinaia, unde-şi doarme somnul de veci cumpărătorul şi utilizatorul documentului.



Coperta interioară a Manuscrisului grecesc nr. 33, caligrafiat de Ilie Cântăreţul

https://biblioteca-digitala.ro

Ultimul document din cele nouăsprezece sinaite este ***Manuscrisul nr. 1159*** – un coligat cu *Micul Anastasimatar practic al lui Nicolae Barcan,* tipărit în anul 1922, în care protosinghelul Teofan Anghelea a copiat, la Mănăstirea Neamţ, poemul muzical – liturgic - *Cu noi este Dumnezeu*, „care să cântă la praznicile împărăteşti: adică la Naşterea Domnului, la Botez, şi Buna Vestire, la pavecerniţa cea mare, compus de răposatul ierom(onahul) Visarion din Sfânta Mănăstire Neamţul".

Cele **şase manuscrise muzicale ale lui Ucenescu**, dintre care patru sunt scrise cu mâna sa, cele **şase manuscrise ale lui Neofit**, dintre care ouă sunt coligate, cărora se adaugă **cele şase**, caligrafiate de **Gheorghe Căciulă, Ilie Cântăreţul, Ioniţă Stoicescu – Logofeţelul** şi cel cu notaţie cucuzeliană, provenit de la episcopul **Dionisie Romano**, cel scris la Mănăstirea Dintr-un lemn din Vâlcea şi provenind de la monahia Glafira – **Manuscrisul grecesc - românesc nr. 53** - în care apar heruvice, axioane greceşti şi româneşti şi chinonice săptămânale, duminicale şi ale marilor sărbători de peste an, printre ele atrăgând atenţia axioanele lui Macarie Ieromonahul şi ***Manuscrisul româno-grecesc nr. 38*** anonim, un antologhion în care atrag atenţia creaţiile lui Dionisie Fotino, Petru Efesiu şi Macarie Ieromonahul reprezintă valori ce reflectă puternicele legături ale mănăstirii cu aşezăminte monahale ca cele din Athos, unde au ajuns preţioase documente muzicale sau Mănăstirea Neamţ, de unde au ajuns la Sinaia creaţii ale iluştrilor psalţi ai acestei vetre muzicale, dovezi ale iradierii concomitente cu curentul paisian a elementelor muzicale specifice.

Investigarea lor va aduce elemente noi şi preţioase pentru istoria muzicii româneşti.

NOTE BIBLIOGAFICE

1 - Vasile, Vasile - *Necesitatea alcătuirii catalogului manuscriselor muzicale bizantine realizate de români* – comunicare la Simpozionul internaţional de Muzică bizantină, Sibiu, august 2007, publicată în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, Anul XIX, nr. 1 (73), ianuarie – martie 2008, pp. 127 – 136;

https://biblioteca-digitala.ro

2 - Vasile, Vasile – *Prolegomena;* în: *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova - secolele XI – XX,* vol. II, Iaşi, Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi 2010;
3 - Bianu, Ioan – *Catalogul manuscriptelor româneşti,* tomul I, (1 – 300), Bucureşti, Ediţiunea Academiei Române, 1907; Bianu, Ioan şi Caracaş, R. – *Catalogul manuscriptelor româneşti,* tomul II (301 – 728), Bucureşti, Ediţiunea Academiei Române, 1913; Bianu, Ioan şi Nicolaiasa, G. – *Catalogul manuscriptelor româneşti,* tomul III, (729 – 1061), Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1931.
4 - Ştrempel, Gabriel – *Catalogul manuscriselor româneşti B. A. R.*, vol. I, 1 – 1600, vol. II, 1601 – 3100, vol. III, 3101 – 4413, vol. IV, 4414 – 5920, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1978, 1983, 1987, 1992.
5 - Litzica, Constantin - *Catalogul manuscriselor greceşti,* Bucureşti, Ediţiunea Academiei Române, 1909;
6 - Camariano, Nestor - *Catalogul manuscriselor greceşti,* tom II, Bucureşti, 1940.
7 - Carataşu, Mihai – *Catalogul manuscriselor greceşti din B. A. R.*, vol. III, Bucureşti, 2004.
8 - Panaitescu, P. P - *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R. P. R.*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1959.
9 - Panaitescu, P. P - *Manuscrisele slavo-române şi slave din Biblioteca Academiei R. P. R.*, vol. II, Bucureşti, Editura Academiei, 2003.
10 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. I şi vol. II, Bucureşti, Editura muzicală, 2007 şi 2008, volumul III - în curs de tipărire;
11 - Moldoveanu, Nicu - *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română* – teză de doctorat în Teologie – în: *Biserica Ortodoxă Română*, Bucureşti, An XCII, nr. 1 – 2, ianuarie – februarie 1974; Republicată de Editura Institutului biblic şi de misiune ortodoxă, 1974.
12 - Buzera, Alexie - *Cultura muzicală românească de tradiţie bizantină din sec. al XIX-lea,* Craiova. Editura Scrisul românesc, 1999.
13 - Catrina, Constantin – *Muzica de tradiţie bizantină Şcheii Braşovului,* Braşov, Editura Arania, 2001;
14 - Bucur, Barbu Sebastian – *Manuscrisele muzicale româneşti de la Muntele Athos*, Bucureşti, Editura muzicală, 2000.
15 - Haralam, Clement – *Manuscrise de muzică psaltică în biblioteca mănăstirii „Toţi Sfinţii Atonului şi Sfinţii Români* - Bucium; în: *Acta Musicae Byzantinae*, vol. III, Centrul de Studii Bizantine Iaşi, aprilie 2001, pp. 77 – 79.
16 - Bucescu, Florin – *Cântarea psaltică în manuscrisele moldoveneşti din sec. al XIX-lea, Ghidul manuscriselor psaltice – Moldova, sec, XIX*, vol. I şi II, Iaşi, Editura Artes, 2009;
17 - Alexandrescu, Ozana – *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiţie bizantină din secolul al XVII – lea*, Bucureşti, 2005;
18 - Secară, Constantin – *Muzica bizantină, doxologie şi înălţare spirituală,* Bucureşti, Editura muzicală, 2006;
19 - Isăroiu, Ion – *Ghelasie Basarabeanu personalitate marcantă a muzici bizantine,* Piteşti, Editura Universităţii din Piteşti, 2008

https://biblioteca-digitala.ro

20 - Barnea, Alexăndrel - *Muzica bisericească în Moldova secolului al XIX – lea*, Iaşi, Editura Sf. Mina, 2009;
21 - *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova - secolele XI – XX,* vol. I şi II, Iaşi, Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi 2010;
22 - Jakovljevič, Andrija - *Inventary of Romanian Musical Manuscripts of Agios Paulos Monastery on Mount Athos*; în: *Revue Roumaine d`Histoire de l`Art*, Série Théatre, Musique, Cinéma, Bucureşti, Tome XIX, 1982, pp. 63 - 66*;* Jakovljevič, Andrija - *Inventarul manuscriselor muzicale româneşti aflat la Mănăstirea Sf. Pavel de la Muntele Athos*; în: *Studii şi cercetări de istoria artei,* Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tom XXIX, Bucureşti, Editura Academiei, 1982, pp. 35 -39;
23- Staqh, Gr. Q. - Stathis - *Manuscrisele de Muzică Bizantină – Sfântul Munte*, Atena, - volumul I, II, III, 1975, 1976, 1993;
24 - Vasile, Vasile - *Manuscrisele muzicale din Muntele Athos, tom III de Gregorios Stathis;* în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, An IX, nr. 2 (34), aprilie - iunie 1998.
25 - Harbuzaru, Mihail – *Muzica bisericească de tradiţie bizantină în Mănăstirea Sinaia*, teză de doctorat, Cluj – Napoca, 2010.
26 - Vulpian, Dimitrie – *Musică populară. Balade, colinde, doine, idyle...,* Bucureşci, Editura culegătorului, 1885; *Idem - Poesia populară pusă în musică. Culegere din toate ţările române. Balade, colinde, doine, idyle...,* (numai texte literare), Bucureşci, Tipolitografia Ştefan Mihailescu, 1886; *Idem - Poesia populară pusă în musică. Romanţe,* voce şi pian, vol. 3, (numai texte literare), Bucureşci, Tipolitografia Universala, 1897; *Idem - Poesia populară pusă în musică. Romanţe*, vol. 3, Leipzig, Oscar Brändstetter, 1897; *Idem – Salba Română. Horele noastre*, vol. 2, piano solo, Leipzig, Litografia Oscar Brändstetter, 1908; *Idem – Musică populară. Jocuri de brâu*, piano solo, Leipzig, Litografia Oscar Brändstetter, 1908;
27 - Cosma, Viorel – *Muzicieni din România Lexicon*, vol. IX (Ş – Z), Bucureşti, Editura muzicală, 2006, p. 277.
28 - Sebastian Barbu Bucur - *Op. cit.,* pp. 105 – 107;
29 - Nicolescu, Vasile D. – *Manuscrisul Ucenescu – Cânturi,* Bucureşti, Editura muzicală, 1979;
30 - Bucur, Barbu Sebastian – *Op. cit.,* pp., p. 377 şi 59 - 60.
31 - Vasile, Vasile – *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. I, Bucureşti, Editura muzicală, 2007, p. 155 şi vol. II, 2008, pp. 101 – 102;
32 - Vasile, Vasile – *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii româneşti*, Bucureşti, E. D. P., 1995, p. 272.
33 - Vasile, Vasile - *Dezvoltarea muzicii religioase în timpul stăreţiei Sfântului Paisie Velicicovschi;* în: *Teologie şi viaţă*, Iaşi, s. nouă, An IV (LXX), nr. 11 – 12, noiembrie – decembrie 1994, pp. 84 – 102;
34 - Măgureanu, Nectarie – *Mănăstirea Sinaia,* Bucureşti, Editura Athena, 2000.
35 - Vasile, Vasile – *Protopsaltul Dimitrie Suceveanu (1816 – 1898)*, în: *Byzantion*, vol. I, Iaşi, Academia de Arte "George Enescu", 1995, pp. 9 – 56; *Idem - Dimitrie Suceveanu şi desăvârşirea procesului de românire a cântării*

https://biblioteca-digitala.ro

bisericeşti, în: *Colocvii 1993 – 1994,* Festivalul internaţional "Festum musicae" Iaşi, Filarmonica "Moldova", 1995, pp. 67 – 79;
36 - Vasile, Vasile – *Creaţia lui Dimitrie Suceveanu – sursă de inspiraţie pentru muzica românească a secolului al XX – lea,* în: *Byzantion,* vol. II, Iaşi, Academia de Arte "George Enescu", 1996, pp. 158 – 183;
37 - Vasile, Vasile – *Centenar Dimitrie Suceveanu,* în: *Muzica,* Bucureşti, s. nouă, An XI, nr. 2 (42), aprilie – iunie 2000, pp. 139 – 153;
38 - Vasile, Vasile - *Nectarie Huşianul – Protopsaltul Prodromului, Centenar* (+1899 – 1999); în: *Cronica Episcopiei Huşilor,* vol. III, 1997, pp. 457 – 571;
39 - Vasile, Vasile - *Studiu introductiv*, alcătuire, îngrijire şi *Circulaţia în manuscrisele din aşezămintele monastice, în fondurile particulare monahale din Muntele Athos şi din diversele biblioteci monastice şi particulare din ţară a cântărilor create, traduse, adaptate şi prescurtate de Nectarie Schimonahul şi cuprinse în acest volum;* în: Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte Athos – *Cântările Sfintei Liturghii*, Bucureşti, 2004, pp. 387 - 461;
40 - Ionescu, Gheorghe C. *Muzica bisericească în România Dicţionar cronologic,* Bucureşti, Editura Sagitarius, 2003, p. 178;
41 - Vasile, Vasile - *Vârstele imnului "Deşteaptă-te, române";* în: *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Bucureşti, Editura Academiei Române, tom 43, 1995, pp. 25 – 52;
42 - Vasile, Vasile - *Iosif Protopsaltul;* în: *Muzica,* Bucureşti, An XII, nr. 3 (47), iulie – septembrie 2001, pp. 100 – 134;
43 - Cosma, Viorel - *Muzicieni din România Lexicon*, vol. IX (Ş – Z), Bucureşti, Editura muzicală, 2006, p. 136.
44 - Bucur, Sebastian Barbu – *Op. cit.,* pp., pp. 59 - 60, nr. 21/97.
45 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical...*, vol. II, p. 101;
46 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical...*, vol. I, 2007, p. 284;
47 - Bucur, Sebastian Barbu - *George Ucenescu şi manuscrisele sale muzicale autografe din Muntele Athos*; în: *Muzica*, Bucureşti, Serie nouă, An XIII, nr. 4 (2), octombrie – decembrie 2002, pp. 136 - 144;
48 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical...*, vol. I, p. 165;
49 - Ionescu, Gheorghe C. – p. 120

https://biblioteca-digitala.ro